HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Ex libris
Felix · Lilly
Reichmann
vere bibamus sobriam ebrietatem spiritus

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Ulm a./D.; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Professor Dr. **E. Diez**-Wien; Privatdozent Dr. **W. Drost**-Königsberg i./Pr.; Professor Dr. **K. Escher**-Zürich; Hauptkonservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle a./S.; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Dr. **F. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

MALEREI DER RENAISSANCE IN ITALIEN

DIE MALEREI DER FRÜH- UND HOCHRENAISSANCE IN OBERITALIEN

UNTER MITWIRKUNG
VON PROFESSOR DR. AUGUST L. MAYER-MÜNCHEN

VON

DR. ERICH V. D. BERCKEN

Konservator der bayerischen
Staatsgemälde-Sammlungen

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

Printed in Germany

COPYRIGHT 1927 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

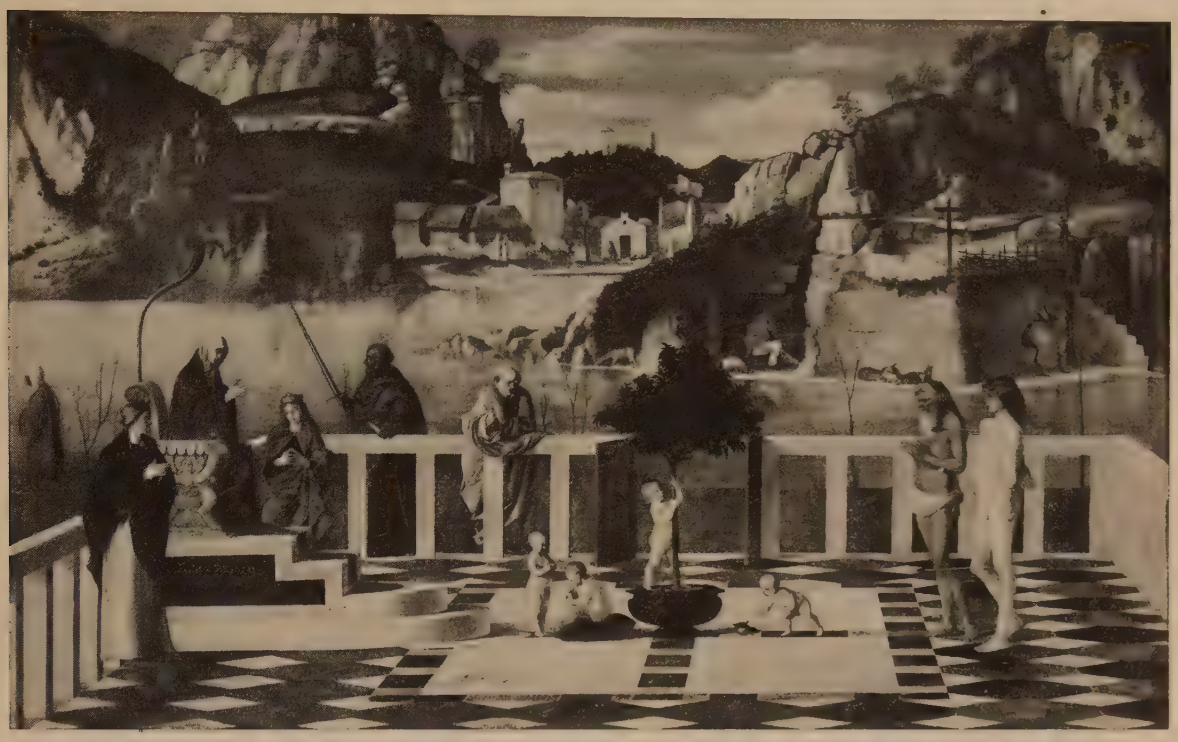
Bonifazio di Pitati da Verona, Das Gastmahl des Reichen.
Venedig, Akademie.

1. Jacobello del Fiore: Die Gerechtigkeit mit den Erzengeln Gabriel und Raffael. Venedig, Akademie

Oberitalien umfaßt die Provinzen Venezien, Lombardei, Piemont, Ligurien und die Emilia: das große Gebiet der Poebene mit den angrenzenden Ausläufern der Alpen im Norden und des Apennin im Süden. Die hauptsächlichsten Kunstzentren sind im Osten Venedig, Padua und Vicenza, im Westen Mailand, dazwischen Verona und Brescia, im Süden, schon nahe der Grenze Toskanas, Ferrara und Bologna. Der Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit lag sowohl im 15. wie im 16. Jahrhundert im Osten; führend ist im Quattrocento die Schule von Padua, während die übrigen Zentren, wie Mailand, in ihrer künstlerischen Richtung teils von Padua abhängig sind, teils unter dem Einfluß der mittelitalienischen, namentlich der Florentiner Kunst stehen, teils auch bis zu einem gewissen Grad nordischen Einfluß verraten. Eine besondere Stellung nimmt Venedig ein, das sich durch seinen konservativen Zug viel langsamer und später erst fremden Einflüssen erschloß, jedoch in vorsichtiger und stetiger Entwicklung im Cinquecento die Führung gewann und auf die kleinen Lokalschulen den stärksten Einfluß ausübte. Doch haben auch diese, wie Verona und Brescia, in ihrer Weise ein reiches Eigenleben weitergeführt. In besonderem Grade gilt dies von Parma, das sich nicht nur eine große Selbständigkeit zu wahren wußte, sondern der weithin wirkende Ausgangspunkt für ganz neue künstlerische Tendenzen wurde, während Ferrara, das im 15. Jahrhundert ein höchst reiches und individuelles künstlerisches Leben aufweist, im 16. Jahrhundert an Bedeutung verliert. Bologna endlich, das im Quattrocento für Oberitalien als Vermittlungsstelle umbrischer und toskanischer Einflüsse von größter Bedeutung war, schließt sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts Mittelitalien so vollständig an, daß es in dieser Zeit für eine Würdigung der oberitalienischen Malerei, wie sie hier beabsichtigt ist, nicht mehr in Betracht kommt.

Zu Beginn des Quattrocento war der oberitalienischen Malerei keineswegs jener schöpferische Geist eigen, der in dieser Epoche in Florenz so außerordentliche Kunstwerke hervorgebracht hat. Man sah sich in Norditalien bei den verschiedensten Monumentalaufträgen veranlaßt, mittelitalienische Künstler heranzuziehen. So war Gentile da Fabriano 1408—14 in der Republik Venedig tätig und die vier folgenden Jahre für den Herrn von Brescia. Und wie er der oberitalienischen Kunst neue Anregungen zuführte, so waren es später Donatello, Piero della Francesca und der Sizilianer Antonello da Messina, die der heimischen Kunst Oberitaliens, die ein wenig altmodisch, etwas zu sehr in ihren ausgetretenen Geleisen weiterschuf, frische Impulse verliehen. Eine Revolution, eine vollständige Umwälzung haben diese fremden Künstler nicht hervorgerufen, sondern eine kluge und vorsichtige Anpassung der auch später immer noch das eigentliche Ferment bleibenden alten Traditionen an die neuen Strömungen, die auf größere Körperlichkeit, auf größere Bestimmtheit des Ausdrucks, auf eine stärkere Betonung des Räumlichen hinzielten. In Venedig führte ebenso die Staatsform wie die sichere Machtstellung, wie sie der Lagunenrepublik innewohnte, von selbst zu einer größeren Ruhe und Stabilität auch des künstlerischen Lebens, während in Florenz der unruhigen, sehr bewegten politischen Entwicklung eine ganz andere Bewegtheit auch in künstlerischer Beziehung parallel lief. Padua, das seit 1405 zur venezianischen Republik gehörte, wurde durch diese staatliche Eingliederung bis zu einem gewissen Grade ebenso der Vorteile wie der Nachteile, die die Situation Venedigs mit sich brachte, teilhaftig, wenn es auch durch seine festländische Lage fremden Einflüssen zugänglicher war und Donatello hier seine Tätigkeit entfalten konnte, die dann für Mantegna so große Bedeutung gewonnen hat. Reiche Anregungen, Aufträge fanden die Künstler an den kleinen Fürstenhöfen Oberitaliens, die durch das Mäzenatentum dieser kunstliebenden Herren zwar nicht immer zu dem Sitz einer Malerschule von ausgesprochen persönlichem Charakter wurden, jedoch stets zu einem Zentrum, das den wandernden Künstlern zur Stätte künstlerischen Austausches ward, sie über die Fortschritte der verschiedenen Schulen zu belehren imstande war. So förderten zu Mantua die Gonzaga die schönen Künste, in Ferrara die Este, in Bologna die Bentivoglio, in Mailand die Sforza. Auf äußerliche künstlerische Repräsentation war jedoch kein monarchisches Staatswesen so bedacht, wie die Republik Venedig, was sich vor allem auch in den schon in verhältnismäßig früher Zeit eingeführten, im Auftrage des Staates gemalten Bildnissen der höheren Amtspersonen, wie der Verherrlichung der Geschichte der Republik in großen Historienbildern offenbarte.

Daß die Malerei in den norditalienischen Kunstzentren ebenso wie auch an anderen Orten Italiens durch die Gunst der Kirche, des Adels und frommer wohlhabender Bürger blühte, bedarf keiner besonderen Erwähnung, wohl aber, daß wir in Oberitalien früher als in anderen Gegenden einer ausgedehnten Sammlertätigkeit kunstliebender Herren begegnen, die nicht nur die einheimischen Künstler förderten, sondern auch Werke fremder, namentlich nordischer Meister erwarben, wodurch mehr als einmal oberitalienischen Künstlern neue Anregung geboten wurde.



2. Giovanni Bellini: Religiöse Allegorie. Florenz, Uffizien

I. Inhalt und Form

Die oberitalienische Malerei ist von größerer Sinnlichkeit als die Kunst von Florenz und Mittelitalien und steht in viel lebendigerer und engerer Beziehung zum wirklichen Leben. Gegenüber dem mehr abstrakt-vornehmen Charakter der Florentiner Malerei besteht in Oberitalien ein viel engeres Verhältnis zum Beschauer, eine größere Nähe und Greifbarkeit der Bilderscheinung und Bilddarstellung. Gewiß fehlt auch in Florenz der Kunst die Beziehung zum Leben nicht, was vor allem die Porträts erkennen lassen. Immer aber können wir beobachten, daß eine viel größere Distanz zum Beschauer vorhanden ist, als wir sie in der oberitalienischen Kunst finden.

Die oberitalienische Malerei hat im Grunde ihres Wesens einen undramatischen Zug. Sie ist eine Stimmungskunst, wo auf Ausdruck und Gefühl größtes Gewicht gelegt wird, sie sucht eine eigenartige Intimität auch in den zeremoniellsten Szenen festzuhalten, indem überall ein besonders enger Kontakt mit dem Beschauer erzielt ist. Es tritt in dieser Kunst ein ebenso einzigartiger Illusionismus wie ein seltsam märchenhafter Charakter zutage, Erscheinungen, die keineswegs durch jenen Naturalismus zu erklären sind, wie er der oberitalienischen Malerei vielfach nachgesagt wird.

Man wird in Oberitalien, namentlich im 15. Jahrhundert, vergeblich den Gestaltungsdrang suchen, den Reichtum an Sujets, den wir in Florenz finden, vergeblich die literarischen Strömungen, die große Fabulierlust, die in Florenz so häufig Gemälde von stark illustrativem Charakter entstehen ließ. Nur Tizian nimmt hier eine Ausnahmestellung ein.

3. Carpaccio: Die Ankunft der hl. Ursula. Venedig, Akademie

Bei ihm herrscht der größte Drang zur Erzählung, zur novellistischen Gestaltung. Keiner hat mit gleicher Universalität eine solche Fülle von Stoffen bewältigt. Wie aber Giovanni Bellini bei aller Fülle der Werke keinen besonderen Reichtum an Stoffen aufweist, so hat auch Tizians Nachfolger, Tintoretto, nicht dieselbe Vielseitigkeit. Bemerkenswert ist, wie er, den man nicht mit Unrecht den dramatischsten aller oberitalienischen Maler nennt, die bewegtesten Vorgänge sehr oft zu Existenzbildern von altvenezianischem Gepräge umgestaltet. Es kommt den Oberitalienern nicht auf die N a c h d r ü c k l i c h k e i t an, die gerade die Florentiner Erzählung in so hohem Maße auszeichnet. Carpaccio wird mit Recht als ein glänzender Erzähler gefeiert, sieht man sich aber Bilder wie die „Ankunft der hl. Ursula“ (Abb. 3) oder die Szene, wie der hl. Georg Bekehrte tauft (Venedig, Scuola S. Giorgio

4. Mantegna: Der Martertod des hl. Jakobus. Padua, Eremitani

degli Schiavoni), näher an, so wird man bald erkennen, daß die Haupthandlung stets leicht umschleiert ist, daß die Schilderung des Lebens am Hafen im Ursulabild oder die Musikantengesellschaft bei der „Taufe“ nicht die Hauptdarstellung unterstreichen und so kräftig und klar illustrieren helfen, wie etwa der reiche Figurenapparat der Anbetung der Könige eines Botticelli oder der Marienkrönung eines Fra Filippo Lippi, wo gerade durch das Beiwerk die Hauptgruppe erst recht hervorgehoben wird. Bei aller Realistik im einzelnen erhält das Ganze durch die Art der Verknüpfung der einzelnen Teile einen unwirklichen Charakter, der

5. Vincenzo Foppa: Die Marter des hl. Sebastian. Mailand, Brera

selbst Carpaccios „Marter der Ursula und ihrer Jungfrauen", die mit der Darstellung der Beisetzung verbunden ist, ebenso in das Reich der verklärten Existenzmalerei versetzt wie die „Hinrichtung des hl. Jakobus" eines Mantegna (Padua, Eremitanikapelle [Abb. 4]) oder die Sebastiansmarter Foppas (Mailand, Brera), wo die Art, wie der Heilige auf seinem Postament die Marter über sich ergehen, die Schergen an sich vorüberziehen läßt, wie die Schergen ihr Werk verrichten, gerade in der Verknüpfung der einzelnen Gestalten die Nachdrücklichkeit und Dramatik der Florentiner durchaus vermeidet (Abb. 5). Der Mangel an Drastik der Darstellung macht sich besonders deutlich bei den Gemälden mythologischen Inhalts, wie sie die großen venezianischen Maler so oft geschaffen haben, bemerkbar. Oft bleibt es unklar, welcher Stoff eigentlich behandelt ist. Man denke an die vielen Deutungen, die Giorgiones „Geometer" in Wien, sein als „Adrast und Hypsipyle" gedeutetes Bild der Sammlung Giovanelli, Tizians „himmlische und irdische Liebe" erfahren haben, an die rein artistische Art, wie Tintoretto in seinem Bilde des Dogenpalastes die Szene von „Bacchus und Ariadne" gebildet hat.

Die konzentrierte äußerliche S a c h l i c h k e i t der Florentiner ist den Oberitalienern stets fremd geblieben. Eine Darstellung wie die „Kreuzaufrichtung Philippi" (Florenz, S. Maria Novella) des in seiner Art doch gewiß romantischen Filippino Lippi, ist für einen Oberitaliener nicht gut denkbar. Die „Hinrichtung des hl. Maurelius" von Cosimo Tura in Ferrara (Abb. 6) besitzt ebensowenig die Drastik der Bartholomäusmarter eines Niccolò Alunno in S. Bartolomeo zu Foligno wie die Jakobushinrichtung Mantegnas (Padua, Eremitani [Abb. 3]), die „Ermordung des Petrus Martyr" von Giovanni Bellini und der „Martertod der Heiligen Placidus und Flavia" Corregios (Parma, Pinakothek). (Bei den beiden letztgenannten Bildern wird die undramatische Wirkung des im Grunde doch hochdramatischen Vorgangs noch dadurch verstärkt, daß ein die Dramatik keineswegs steigerndes Breitformat gewählt wurde, besonders auffallend bei Correggio, der sonst das schlanke Hochformat bevorzugt.)

6. Cosimo Tura: Der Martertod des hl. Maurelius. Ferrara, Ateneo

Aus dem bisher Gesagten kann man bereits darauf schließen, welche Stoffe der oberitalienischen Malerei wirklich liegen und wie man sie zu behandeln liebt. Man wird stets finden, daß der Oberitaliener vor allem Wert auf die dekorative Kraft und Schönheit des Bildes legt, er betrachtet das Bild in erster Linie als Schmuck, ebenso der Kirche, des Festsaales wie auch der Wohnung, er will darum in erster Linie ein schönes harmonisches Bild voll festlicher Ruhe und gemütvollem Ausdruck geben, das auch bei großem Maßstab eine gewisse Intimität nicht verliert. Das zuweilen an nordische Meister gemahnende still Gemütvolle, das zugleich stets ein hohes Maß von Herbheit und Adel besitzt, kennt der Florentiner nicht, dem es in seiner pathetischen Art viel mehr um dramatisches Geschehen, um die große Pose, die wirkungsvolle Aktion zu tun ist, ebensowenig der mehr zur Sentimentalität neigende Umbrer, der in seiner Formulierung dem Toskaner näher steht als dem Oberitaliener, auch nicht der etwas nervöse Sienese, dessen Dekoration oft ein wenig vordringlich ist. Die oberitalienischen Maler verzichten ebenso auf die weitausladende Gebärde des Toskaners wie auf das Schmachtende, allzu Gefühlsselige umbrischer Heiligengestalten. Eher ist man, namentlich in Ferrara, dazu geneigt, dem tiefsten Schmerz einen außerordentlichen Ausdruck zu verleihen, und scheut sich, ähnlich wie wir dies in der deutschen und in der spanischen Kunst finden, keineswegs, hier manchmal bis an die Grenze der Karikatur zu gehen. Gewiß wäre es unrichtig, behaupten zu wollen, die Oberitaliener hätten das Pathos nicht gekannt. Nicht nur Tizian und Tintoretto, sondern auch Künstler wie Liberale da Verona, Ercole de' Roberti und Pordenone weisen eine pathetische Note auf. Aber dieses Pathos besitzt nichts von der absoluten Wuchtigkeit, die ihm in Florenz und Rom eigen ist. Es wird vielmehr stets durch eine gewisse Eleganz gemildert.

Neben dem Stillverklärten ist es, ähnlich wie in Spanien, das Passive, das Leiden und Dulden, das die Oberitaliener darzustellen besonders anzieht: der kreuztragende Christus, die schmerzensreiche Gottesmutter, der auf dem Ölberg leidende Heiland, der von Engeln beweinte Christus im Grab, die Pietà in den verschiedensten Varianten. Auch eine leise Melancholie ist den Oberitalienern ähnlich wie den Spaniern vertraut, wie uns die Madonnen eines Crivelli und die Heiligengestalten eines Foppa und Borgognone beweisen.

7. Vittore Pisano, gen. Pisanello: St. Georg u. Antonius Abbas
London, National Gallery

Für das Umbiegen dramatischer Szenen ins Stimmungsvolle und Dekorative sind namentlich die Darstellungen des Drachenkampfes des hl. Georg von Bartolommeo Vivarini (Berliner Museum), Crivelli und Carpaccio charakteristisch. Die „Bekehrung Pauli" des Giov. Bellini (Pesaro, S. Ubaldo, Predella) ist von entzückendstem musikalischem Klang in der Bewegung der Pferde, aber alles andere als dramatisch.

Vielfach ist es nicht nur das Bedürfnis nach größerer Zurückhaltung im allgemeinen, sondern die Neigung, mehr die innerliche Bewegung als das äußerliche Geschehen zu geben, was die Oberitaliener von einer drastischen Dramatik fernhält. Man achte auf die feine Psychologie von Pisanellos Londoner Darstellung der beiden Marienstreiter St. Georg und Antonius Abbas (Abb. 7), die stillberedte Art geistiger Mitteilung und Diskussion, die ja auch Tizians Zinsgroschenbild besitzt. Dieses Werk, ein Wunder als malerische Novelle, ist ebenso entfernt von Florentiner Drastik wie von nordischer breiter Erzählungsart. Es ist keineswegs vom Norden beeinflußt, wenn es auch naturgemäß nordischem Empfinden sehr nahekommt. Seine Ahnen sind die Apostel auf Mantegnas S. Zenobild (Abb. 9 u. 10) und Bellinis durchgeistigte Heilige des Fraritriptychons von 1488, die ja auch auf Dürer den tiefsten Eindruck ausgeübt haben.

Tizian wirkt selbst in Darstellungen der Ekstase wie in der berühmten „Assunta" der Venezianer Akademie nie pathetisch in der Art der Florentiner. Mit Recht hat man gerade hier die wahre Verklärtheit betont. Auch die starke Bewegung in dem Bild der National-Gallery „Bacchus und Ariadne" ist im Sinne klassisch-griechischer Harmonie gedämpft.

Die große Zurückhaltung der Oberitaliener bei geistiger wie körperlicher Erregtheit und Bewegtheit ist vielfach mißverstanden worden. Es liegt aber eine unrichtige Auslegung um so näher, als neben diesem Maßhalten ja eine romantische Pathetik zu finden ist, die man als eine Art Expressionismus bezeichnen darf. In Wirklichkeit kommt es jenen Meistern nicht nur auf ein schönes Sein an, das bar jeglicher geistigen Tiefe wäre. Es ist vielmehr eine Verklärtheit im antiken Sinn, wo die Akzente gleichmäßig verteilt sind, wo das Betonen des Schönheitsideals nicht etwas Äußerliches ist, sondern aus einem natürlichen Gefühl hervorgeht, aus dem Bestreben, die seelische Vertiefung und Verklärtheit auch nach außen hin sichtbar zu

machen, aus einer Harmonie von innen und außen. So sagt auch schon Burckhardt von Mantegnas „weltberühmtem“ Altarwerk in S. Zeno zu Verona, „daß man hier viel eher frage, was im Innern Mantegnas vorgegangen sein müsse, als wer das Äußere zu diesem oder jenem dargestellten Charakter möchte gegeben haben“.

8. Bartolommeo Montagna: Pietà. Vicenza, Monte Berico

Diese Verklärtheit der oberitalienischen Kunst spricht sich ebenso in den religiösen Allegorien eines Giovanni Bellini (Florenz, Uffizien [Abb. 2]; London, Nationalgalerie) aus, wie in den zahlreichen Ausdruckshalbfiguren, die bald den „Salvator Mundi“, bald den „Ecce homo“, den „kreuztragenden Christus“, die „Mater dolorosa“ darstellen, bald auch den Evangelisten Johannes oder weibliche Heilige wie die hl. Helena. Montagna und Giovanni Bellini, Tizian und Ercole de'Roberti, Francia und Solario wie Liberale da Verona haben besonders charakteristische Stücke dieser Gattung geschaffen.

Die Pflege dieser Ausdruckshalbfigur entspringt aber noch einer anderen als der oben aufgedeckten Quelle: die Oberitaliener konnten sich um so leichter in solcher Weise auf diesen gefühlvollen Ausdruck konzentrieren, als sie keinen so starken Sinn für Körperlichkeit und für Klarheit der Gesamtdurchführung besitzen wie die Florentiner. So wird möglichst alles Gewicht auf Gesicht und Hände gelegt, ähnlich wie im Norden (wo wir ja gleichfalls solche Ausdruckshalbfiguren antreffen), und das Hinzufügen der unteren Extremitäten erscheint gleichgültig, ja wird in vielen Fällen fast als störend empfunden. Im Breitformat, das die Ruhe besonders betont, wurde die Darstellung des toten, im Grab stehenden, von Engeln gehaltenen und beweinten Christus noch ausdrucksvoller gestaltet, mehr oder minder die laute Klage oder der stille Schmerz betont. Giovanni Bellini, der alle Register zu ziehen wußte, Crivelli und Tura, die den intensivsten Schmerz zu schildern verstanden, haben sich hier besonders betätigt.

In dem Streben nach Ausdruck gelangt man in Padua und Ferrara zuweilen nahe ans Grimassierende. Dieser Zug der oberitalienischen Kunst übertrifft ähnliche Erscheinungen im Norden erheblich, denn er bedeutet eine außerordentliche künstlerische Steigerung des Naturalismus, die durch die überstarke Betonung der Ausdrucksfaktoren sich weit über jeden Naturalismus zu einem Expressionismus von ebenso großer Bizarrerie wie starker dekorativer Kraft erhebt. Bei all der starken Eigenwilligkeit offenbaren auch diese Meister oft eine bezaubernde Naivität. Das Schmerzlichste enthält doch einen Tropfen Süßigkeit.

9. Mantegna: Linker Seitenflügel des Altarwerks von S. Zeno, Verona

Davon ist nichts in den Arbeiten der Umbrer zu spüren, die in ihren religiösen Schöpfungen doch vielfach ein den Oberitalienern verwandtes Sentimento zu bekunden scheinen.

Dies hat seinen Grund darin, daß die Oberitaliener nicht nur überall eine starke gefühlsmäßige Note offenbaren, während diese bei den Umbrern nur in religiösen Schöpfungen voll zum Ausdruck kommt, sondern dieses Gefühl von einer wirklich warmen Menschlichkeit getragen wird. Gewiß ist in Florenz ein hoher Sinn für den Menschen und seine Bedeutung, gerade dort ein Verständnis für menschliche Freiheit, für menschliche Individualität zu verspüren. Aber während wir in Florenz von einer grandiosen Leidenschaft emporgerissen werden, wir einen tiefen Respekt vor den Künstlern empfinden und eine Ehrfurcht vor ihren übermenschlichen Gestalten uns ergreift, wir aus unserer Welt in höhere Reiche geführt werden, läßt die oberitalienische Kunst uns in uns Einkehr halten, entdeckt uns verklärend in unserem Innern Verborgenes, läßt in unserem Gemüt Saiten erklingen, die uns zur stillen Andacht und warmen Menschlichkeit, zur verklärten Ruhe führen und ganz im Sinn der Antike uns als letzte Lebensweisheit Humanität und Resignation lehren. So ist die abgeklärte Ruhe, die quietas animi oberitalienischer Heiligengestalten zu verstehen, die von höchster Lebensweisheit erfüllt zu sein scheinen, so erklärt sich das beglückende Sentimento eines Bellini, eines Giorgione, eines Tizian, die Empfindsamkeit eines Lotto, die erhabene Menschlichkeit eines Mantegna, die Gefühlsseligkeit eines Correggio. So erklärt sich auch die Art des Bürgerlichen, der größeren Traulichkeit und Intimität der oberitalienischen Kunst. Welch ein Abstand von der mondän eleganten Romantik und Dekorationskunst des Schöpfers der „Primavera“ zu der Klassik des Parnaß eines Mantegna (Abb. 31) oder zu den Monatsbildern eines Cossa im Palazzo Schifanoja in Ferrara, von der kühlen Vornehmheit eines Ghirlandajo, die doch im Grunde ein wenig nüchtern ist, zu der an Gerard David anklingenden bürgerlichen Melancholie eines Borgognone, von der frostigen Vornehmheit eines Andrea del Sarto zu der Wärme eines Bonifazio, von der mehr abstrakten Romantik eines Piero di Cosimo oder Pesellino zu der farbigen eines Bramantino.

Wie verschieden sind auch die Pietàdarstellungen: Christus, im Sarkophag sitzend, von Engeln beweint, oder von der Mutter und den Getreuen beklagt, zeigt in den Darstellungen eines Crivelli, Tura und Liberale da Verona ebenso eine von der Art eines Botticelli ganz unterschiedene Herbheit, wie die im Schmerz innig verklärte Darstellung Giovanni Bellinis in Ravenna und die ebenso antik-monumental wie nordisch gefühlvoll wirkende Pietà des Montagna in Vicenza (Abb. 8) eine weit mehr zu Herzen gehende warme Menschlichkeit offenbaren als die entsprechenden Darstellungen Peruginos.

Wenn neben der Darstellung der Pietà die des im Gebet ringenden Christus am Ölberg bis in die späteste Zeit in der oberitalienischen Malerei besonders beliebt war, so hat dies seinen Grund darin, das hier nicht nur das Gefühlsmäßige, sondern noch ein weiteres wichtiges Moment der oberitalienischen Kunst zu seiner Geltung kommen konnte: die Stimmung.

Schlägt schon Mantegna in seinen Darstellungen in Tours und London, National Gallery (Abb. 11), einen lyrischen Ton an, so noch mehr Giovanni Bellini in seinem Londoner Bild, wo die schwere Stunde als die Zeit der Morgendämmerung gegeben ist; Correggio und Tizian haben eine weiche Nachtszene daraus gestaltet, Tintoretto eine gewaltige nächtliche Vision und die Bassani wie Greco ein mystisches Feuerwerk.

10. Mantegna: Rechter Seitenflügel des Altarwerkes von S. Zeno, Verona

Tizian, Moretto und Savoldo lieben es, ihre Schöpfungen durch den milden verlöschenden Schein der Abenddämmerung zu verklären. Die späteren Ferraresen, namentlich Garofalo und die Dossi, haben die Sonnenuntergangstimmung besonders gerne festgehalten. Giovanni Bellini weiß wie Carpaccio die Stimmungskraft des Halbdunkels weiter Kirchenräume zu schätzen; das verdämmernde Licht wohlig sich wölbender Apsiden, der Zauber des Interieurs mit dem durchflutenden Licht nimmt uns bei Gentile Bellini (Wunder des hl. Kreuzes, Venedig, Akademie) und bei Carpaccio („Abschied der Gesandten" aus der Ursulalegende, Venedig, Akademie [Abb. 15], und „Geburt Mariä" in Bergamo [Abb. 12] mit einer an Pieter de Hooch gemahnenden Stimmung) ebenso gefangen wie die romantisch märchenhafte Stimmung, die das

11. Mantegna: Christus am Ölberg. London, National Gallery

„Gewitter" Giorgiones in dem Bild der Sammlung Giovanelli oder die phantastischen nächtlichen Landschaften der Correggioschüler Bedoli und Parmiggianino ausströmen. Zur Steigerung der starken Stimmung lieben es Künstler wie Pisanello und Giovanni Bellini, Köpfe in verlorenem Profil wiederzugeben oder ganz in den Schatten zu legen, damit man den Ausdruck mehr ahnt als deutlich abliest. Aber es ist nicht nur das Licht, das den hohen Stimmungsreiz ausmacht. Man denke an Pisanellos „hl. Antonius mit dem hl. Georg" (London, National Gallery), ruhig debattierend vor dem märchenhaft ruhigen Wald (Abb. 7), an all die stillverklärten venezianischen Sante Conversazioni, an die Bildnisse von Lotto und Moroni, an die romantischen Schöpfungen Bramantinos wie schließlich an die etwas süßlichen Madonnen der Mailänder Leonardoschüler.

Hier ist es die eigentümlich vibrierende Ruhe einer mehr oder minder großen Beschaulichkeit, die eine feinfühlige Intimität besitzt. Diese Intimität, aus warm menschlichem Empfinden geboren, bringt uns das Allerzeremoniellste nahe, macht uns das Feierlichste traulich und führt so in vielen Fällen zu einem mehr „bürgerlichen" Charakter im Gegensatz zu der stets Distanz suchenden und mit Geschick den Abstand wahrenden Florentiner Kunst. Es genügt, etwa die S. Conversazione Bellinis in S. Zaccaria zu Venedig oder Carpaccios „Darstellung im Tempel" (Venedig, Akademie; Abb. 13) mit der berühmten „Heimsuchung" Pontormos in den Uffizien zu vergleichen. Welch andere Wirkung ruft bei dem kühlen, stets großer, vornehmer Tragöde bleibenden Florentiner der Apsidenhintergrund hervor, als bei den gewiß auch in ihrer Art gerade in diesen beiden Werken Hoheit suchenden Venezianern. Ebensowenig wie bei solch monumentalen Tafelbildern fehlt in Oberitalien die Intimität bei

Andrea Mantegna. Madonna in trono.
Verona, S. Zeno

12. Carpaccio: Geburt Mariä. Bergamo, Accad. Carrara

Dekorationen großer Festräume. Das beste Beispiel hierfür bietet Mantegna in seiner Camera degli Sposi zu Mantua. Der Illusionismus, der sich hier bei der Deckenmalerei wie bei der Anlage der Wandbilder (Vorhangmotiv — die Hauptgruppe des großen Familienbildes bewegt sich im Proszenium) zeigt, ist aus dem gleichen Streben nach Intimität, nach jener festlich intimen Wirkung zu erklären, das drei Jahrhunderte später einen Tiepolo zu Schöpfungen wie den Fresken des Palazzo Labia veranlaßt hat.

Dieser große festlich intime Reiz, den die ganze oberitalienische Malerei besitzt, angefangen bei dem „hl. Eustachius“ des Pisanello und dem Gerechtigkeitsbild des Jacobello del Fiore (Abb. 1) bis zu dem „Tempelgang Mariä“ Tizians und den Werken eines Correggio

13. Carpaccio: Darstellung im Tempel. Venedig, Akademie

fehlt ebenso wie den toskanischen auch den umbrischen Bildern. Pinturicchio wirkt wohl in seinen Fresken der Libreria zu Siena festlich, aber nicht intim, umgekehrt vermag Perugino zuweilen intim zu wirken, nie aber haben seine Schöpfungen einen eigentlich festlichen Charakter.

Das Gefühl der Intimität, der Wunsch und die Absicht, den Kontakt mit dem Beschauer möglichst eng zu gestalten, führt in der oberitalienischen Kunst häufig zu einem Illusionismus, dessen Wesen und Bedeutung indes noch immer vielfach mißverstanden werden. Der oberitalienische Künstler gleicht einem Theaterregisseur, der dafür sorgt, daß sich das Publikum ebensosehr in die Szene — als sei sie Wirklichkeit — vertiefen, wie sich stets bewußt bleiben kann, daß hier die Welt des Scheins vor ihm auflebt. Der oberitalienische Maler bemüht sich, seine Schöpfung dem Beschauer als Wirklichkeit nahezubringen, sorgt aber doch dafür, daß der Eindruck des Märchenhaften bestehen bleibt. Er sucht eine Brücke, die die Welt des Kunstwerks mit der Welt des Beschauers verbindet. Dadurch unterscheidet sich dieser Illusionismus von jenem, den man in der Panoramenmalerei der neueren Zeit besonders ausgebildet antrifft.

Man findet so in der oberitalienischen Malerei vielfach eine Art Proszenium, das wie bei der richtigen Bühne trennt und vermittelt und damit die gewünschte Intimität schaffen hilft. Der Beschauer soll gewissermaßen unmerklich in das Bild hineingleiten und, wie schon oben angedeutet, so mit dem Bild verwachsen, wie der Beschauer im Theater mit den Vorgängen auf der Bühne. Wir sehen eine solche Vorbühne, einen figurenleeren Vorraum, oft mit einigen Requisiten besetzt, oder über die ganze Bildbreite verlaufende, zu dem eigentlichen Bild führende Stufen, zuweilen mit Genregestalten belebt, bei Lazzaro Bastiani (die Wiener Hieronymusbilder), Bramantino („Anbetung der Könige“ aus der Sammlung Layard; Triptychon, Mailand, Ambrosiana [Abb. 36], Cossa (die Treppenanlage bei der „hl. Ursula“, Paris, Musée André); Tizian (die Höckerfrau auf dem „Tempelgang Mariä“). Zuweilen wird der Charakter der Vorbühne als Überleitung zu einer irrealen phantastischen Welt noch besonders durch das Beiwerk betont, so im Hieronymusbild des Antonello da Messina in der Londoner National Gallery, in Carpaccios „Empfang der Gesandten“ aus der Ursulalegende (Abb. 14), in der „Berufung der Söhne Zebedäi“ des Basaiti (Venedig, Akademie, mit den Kähnen im Vordergrund), dem „Ölberg“ desselben Meisters (ebenda, wo zwei Heilige auf der Vorbühne stehen und dann erst die eigentliche Szene sich in einem großen Arkadenbogen öffnet), bei Tintoretto („Abendmahl“, Scuola di S. Rocco). In manchen Darstellungen wirkt dieses Proszenium durch besonders starke Betonung des Bühnenrahmens wie die Vorbühne

14. Carpaccio: Empfang der Gesandten. Venedig, Akademie

eines Passionsspieltheaters, einer Mysterienbühne, so in Foppas „Golgatha" in Bergamo (Abb. 18) und dem großen Golgathabild des Michele da Verona von 1500 in der Brera mit den eigenartigen großen Seitendekorationsstücken. Besonders die Art, wie Foppa und Tintoretto die Bühne behandeln, verleiht dem Ganzen etwas durchaus Unwirkliches. Das Bühnenbild nämlich, das sich hinter dem Proszenium auftut, besitzt einen vollkommen phantastischen Charakter. Bei Foppa ist es eine überaus eigenmächtige und eigenartige Stilisierung der Golgathalandschaft, die gänzlich von der traditionellen Ortsschilderung abweicht und auch stark mit der Stimmung des Horizontes, dem Bühnenprospekt, arbeitet, bei Tintoretto ein traumhaft geschauter Riesenraum, darin sich alles visionär abspielt.

Fehlt das Proszenium, so wird die Darstellung oft hart bis an den Bildrand geführt und die Szene in starker Untensicht wiedergegeben. Dieses „di sotto in sù", die Untensicht namentlich in den großen Fresken des Mantegna und des Melozzo da Forlì ist gewiß gleichfalls aus dem Bestreben zu erklären, die Darstellung dem Beschauer so nahe als möglich zu bringen und sie so wirkungsvoll als

15. Carpaccio: Abschied der Gesandten. Venedig, Akademie

16. Mantegna: Markgraf Ludovico Gonzaga und seine Familie. Mantua, Castello di Corte, Camera degli Sposi

nur irgend denkbar zu gestalten. Bei Correggio darf man zuweilen sogar von einem Kokettieren mit dem Beschauer sprechen. Aber dieser Illusionismus wirkt meist keineswegs kraß naturalistisch, sondern in seiner äußersten Steigerung durchaus phantastisch-irreal (von Correggios Schöpfungen abgesehen). Das gleiche gilt von der Behandlung der Gewänder und des Beiwerks. Wenn wir auch bei einem Pennacchi (Venedig, Akademie) einen etwas trivialen Naturalismus bemerken, so wirken doch der plastisch aufgesetzte Schmuck und die Attribute der Heiligen Crivellis durchaus phantastisch-märchenhaft.

Illusionistisch ist auch die Überleitung der Architektur durch Arkadenbögen in das Bild hinein und aus ihm heraus: die Kirchenarchitektur einer ganzen Anzahl von Sacre Conversazioni wird durch sie in die Architektur des Bildrahmens übergeleitet, der in seiner Form die Architektur des Bildes real aufnimmt, nachdem schon im Bild selbst die Architektur der betreffenden Kapelle weitergeführt ist (Bellini, Cima, Marco Marziale).

Eine Art Überleitung wird auch durch Halbfiguren im Vordergrund erreicht wie z. B. bei der „Kreuzigung" Mantegnas im Louvre, dem „hl. Sebastian" des Meisters, ebenda, ferner einem Predellenstück Cossas in der Vatikanischen Pinakothek mit Szenen aus dem Leben des hl. Vinzenz Ferrer (mit der vom Rücken gesehenen Reiterhalbfigur und dem Brustbild des Mohren), und in zahlreichen Arbeiten Parmiggianinos. Vielfach sind es Stifterhalbfiguren, die z. B. bei der Pala des Girolama dai Libri in S. Anastasia in Verona als Rückenfiguren besonders stark in das Bild hineinleiten (Abb. 17). Endlich sei noch auf das Motiv der aus dem Bild herausdeutenden Hand, d. h. der auf die Hauptfigur oder Gruppe aus dem Bildgrund heraus oder vom Vordergrund hinweisenden Hand eines den Beschauer anblickenden Statisten ver-

wiesen, das sich namentlich bei Correggio (Ecce Homo) und seinem Kreis, gelegentlich auch bei Greco (Espolio und Begräbnis des Grafen Orgaz) findet.

Gleichfalls dem Streben nach dieser bühnenmäßigen Intimität ist auch das Brüstungsmotiv entsprungen, dem man in Oberitalien so überaus häufig bei Madonnen wie bei Heiligen- und Porträthalbfiguren begegnet. (Es findet sich ja auch in der nordischen Kunst in ähnlichen Fällen und dient gleichem Zweck, indes wird es dort nicht so häufig und nicht in so kunstvoller Gestaltung verwendet.) Zuweilen scheint das Ganze von einem starken, mehr oder minder reich dekorierten Marmorrahmen umschlossen, wie etwa die „Beschneidung Christi" von Mantegna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, das Baldassare d'Este nahestehende männliche Porträt des Museo Correr, das dem gleichen Künstler zugeschriebene Familienbildnis in der Münchner Pinakothek, das kleine Madonnenbild Vincenzo Foppas im Mailänder Kastellmuseum.

17. Girolamo dai Libri: Madonna mit Heiligen und Stiftern. Verona, S. Anastasia

Die Brüstung wird zuweilen überschnitten, dann ist der illusionistische Gedanke natürlich stark betont und es kommt gelegentlich zu Wirkungen, die an die Art der Überleitung in der Panoramenmalerei erinnert. Wie reale Versatzstücke, die aus der Malerei selbst zum Beschauer überführen, erscheinen z. B. das vor die Brüstung gestreckte Bein Christi in der dem späten paduanischen Quattrocento angehörenden „Pietà" im Berliner Museum (Nr. 1144), der über den Vorderrand hinausragende Fuß des „hl. Hieronymus" des Marco Zoppo in Bergamo, die Überschneidung des Rahmens durch ein Buch wie bei der ebengenannten Madonna Foppas. Nicht ganz dasselbe ist es, wenn die Brüstung mit einem überhängenden Teppich geschmückt wird wie oft in Arbeiten Crivellis oder in dem Fresko Foppas der Brera.

Wie sehr wahrhafte künstlerische Intuition imstande ist, solch veristische Elemente dazu zu benutzen, den märchenhaften Charakter des Ganzen noch stärker hervorzuheben, zeigt die „Verkündigung" Crivellis in der Londoner National Gallery (Abb. 19). Scheinen der Teppich und der Pfau den Bühnenrealismus aufs äußerste zu steigern, so verweist das Früchtestilleben auf der vordersten Rampe durch seine Größe wie vor allem durch seine Einordnung gerade an dieser Stelle des Bildes das Ganze in das Gebiet des Unwirklichen, märchengleich Erträumten.

Es wird aus alledem deutlich, daß man in Oberitalien nicht von einem Naturalismus schlechthin reden kann. Einmal ist der Naturalismus naiver als der Florentiner, nicht so zielbewußt und trocken, er ist weder der von der Theorie begleitete und durch sie fundierte

18. Vincenzo Foppa: Golgatha. Bergamo, Accad. Carrara

Naturalismus der Toskaner, noch auch jenes überaus liebevolle Versenken in das kleinste Detail und das haarscharfe Festhalten, wie wir es in der nordischen Kunst treffen. Der illusionistische Bühnenrealismus der Oberitaliener begnügt sich nicht mit einem Herausgreifen aus der Natur, erschöpft sich nicht in einem Meistern der Natur, sondern sucht naturalistische Elemente irreal zu verknüpfen, um eine phantastische Welt des verklärten Scheins zu geben. Die Oberitaliener ließen sich im 15. Jahrhundert gern die Augen von den großen mittelitalienischen Meistern öffnen und bemühten sich dann um eine klarere Formdurchbildung. Aber sie zogen aus diesen Studien doch ihre eigene künstlerische Schlußfolgerung, gelangten zu der ihrem Wesen adäquaten künstlerischen Formulierung. Nichts zeigt dies vielleicht deutlicher als das Christoforusfresko des Bono da Ferrara in der Eremitanikapelle zu Padua (Abb. 20). Der märchenhafte Bildcharakter, die phantastische Gesamterscheinung ist aufs vollkommenste gewahrt, soviel auch Piero della Francesca und sein Kreis diesem Künstler an Aufklärungen über menschliche Form und atmosphärische Erscheinung, über die natürliche Wirkung von Licht und Luft im einzelnen vermittelt haben.

Der oberitalienische Naturalismus, durch Donatello und Antonello da Messina nur bedingt beeinflußt, bleibt stets gemäßigt im Sinn der Antike. (Nie zeigt eine Madonna Mantegnas eine so unschöne, durchaus naturalistische Zusammenführung von Linien, eine so starke Zusammendrängung wie etwa Donatellos Veroneser Madonna.) Gelehrte Spekulationen blieben auch den Oberitalienern nicht fremd — man darf hier vor allem auf Mantegna verweisen. Aber gerade Mantegna hat sich stets in maßvollen Grenzen zu halten verstanden, gerade bei ihm kann man von einem Rinascimento sprechen im Sinn des Wiedererwachens echt griechischen Geistes im Gegensatz zum viel eingehender wissenschaftlich forschenden Naturalismus der Mittelitaliener. Wo man in Oberitalien vom Gewohnten abging, gelangte man zu einer weit über jeden eigentlichen Naturalismus hinausgehenden barocken Ausdruckskunst wie in Ferrara. In Florenz dagegen ist die parallele spätgotisch-romantische Richtung nicht selten ins Äußerlich-Dekorative verfallen.

Ganz gewiß bildet der Naturalismus einen integrierenden Bestandteil des oberitalienischen Stiles namentlich auch im 16. Jahrhundert. Er zeugt in den Werken der Großmeister vor allem der venezianischen Schule von der lebensfrischen und lebenbejahenden Art der Oberitaliener, von ihrer Vollsaftigkeit, die gerade im Verlauf des Cinquecento durch diesen Zug

19. Carlo Crivelli: Verkündigung. London, National Gallery

in immer stärkeren Kontrast gerät zu dem häufig abstrakten, blutleeren Wesen der mittelitalienischen Malerei jener Zeit. Es ist verständlich, daß am Ende des 16. Jahrhunderts in Mittelitalien eine so starke Gegenströmung in dem krassen Naturalismus Caravaggios eintrat. Die Oberitaliener wurden von dieser Richtung viel weniger berührt. Das Wesen ihres in Schönheit getauchten und auf feine intime Wirkung auch in umfangreichen Darstellungen ausgehenden Naturalismus war nicht zu erschüttern.

20. Bono da Ferrara: Der hl. Christoforus. Padua, Eremitani

Der enge Kontakt mit dem Leben, den wir in der ganzen oberitalienischen Malerei beobachten, die auf Intimität gestellte Art dieses veredelten Naturalismus mußte naturgemäß aufs lebhafteste die religiöse wie die weltliche Genremalerei fördern; doch darauf soll erst später näher eingegangen werden. Vor allem hatte dies eine besondere Pflege des kleinen Hausandachtsbildes wie des Porträts zur Folge. Die Zahl der kleinen Hausandachtsbilder, nicht nur der Madonnendarstellungen, ist in der oberitalienischen Kunst viel größer als in der mittelitalienischen, ebenso wie die Zahl der Bildnisse. (Das Holland des 17. Jahrhunderts hat gewissermaßen das Oberitalien des 15. und 16. Jahrhunderts abgelöst, womit nicht gesagt sein soll, daß die oberitalienische Malerei ihren Charakter und Ruhm als Wohnungskunst später eingebüßt hätte, es genügt an die führenden Venezianer des 18. Jahr-

hunderts, an Guardi und Longhi, Tiepolo und Canaletto, ferner an Zuccarelli und Fra Vittore Ghislandi zu erinnern.) Umgekehrt dagegen ist das Verhältnis zwischen Ober- und Mittelitalien bei den plastischen Arbeiten, den Madonnenreliefs und Bildnisbüsten. Es kommt gerade auch hier wieder besonders deutlich zum Ausdruck, daß in Mittelitalien ein viel größerer Sinn für das körperlich Plastische, für die Abtastbarkeit aller Erscheinungen herrschte, wovon in Oberitalien viel weniger zu verspüren ist. Man liebt in Norditalien vor allem das breitflächig Malerische. Die Plastik, die hier bevorzugt wurde, war entweder von der Art, daß sie sich in den Rahmen der großen Architektur hineinfügte, oder Kleinplastik. Man denke an die berühmten Bronzen der Paduaner Schule, die aufs neue nicht nur von der innigen Beziehung der oberitalienischen Kunst zur Antike zeugen, sondern auch von der Bestimmung dieser Kunst als Wohnungsschmuck, als Sammelobjekt in erster Linie und nicht als große öffentliche Zierde.

Als Schöpfer bedeutender, immer wieder benützter Darstellungen, als hervorragende Typenbildner sind in erster Linie Mantegna, Giovanni Bellini, Vincenzo Foppa, Palma und Tizian zu nennen. Mantegnas Altarwerk in S. Zeno zu Verona, namentlich die Seitentafeln mit den Heiligen (Abb. 9 u. 10), klingt in der ganzen oberitalienischen Kunst des 15. Jahrhunderts nach. Bei Giovanni Bellini sind es außer den Madonnen vor allem Typen wie der lesende Hieronymus aus der S. Conversazione in S. Zaccaria zu Venedig, die von zahlreichen Künstlern immer wieder verwendet wurden. Fremde Einflüsse in der Bildgestaltung, Anregung vom Norden her für Auffassung religiöser und weltlicher Themen finden sich hier und da. Einmal in figurenreichen Beweinungsbildern der ferraresischen und der mailändischen Schule, wo vermutlich Arbeiten aus dem Kreis Rogiers van der Weyden als Vorbilder dienten. Jacopo Bellini scheint manche Anregung aus der burgundischen Hofkunst erfahren zu haben, und Antonello da Messina vermittelte in seinen Porträts wie in seinen Ausdruckshalbfiguren des „Ecce Homo“ und der „Maria Annunziata“ nordische Bildgedanken, die in Oberitalien auf ganz besonders fruchtbaren Boden fielen.

Noch ein Wort über die eigentliche Madonnendarstellung: an Stelle der Madonna, die das auf ihrem Schoß liegende Kind anbetet, tritt in den großen Altartafeln immer mehr die das Christkind haltende Gottesmutter, die sich bei dem kleinen Hausandachtsbild schon früh eingebürgert hat. Viel länger als sonst in Ober- und Mittelitalien erfreut sich die Wiedergabe der hl. Jungfrau, die dem Christkind die Brust reicht, in Mailand besonderer Beliebtheit, vor allem in der weiteren Leonardoschule, bei Ambrogio de' Predis, Boltraffio, Cesare da Sesto wie bei Marco d'Oggiono und Solario. Im 15. Jahrhundert haben Mantegna und Giovanni Bellini das Madonnenbild zu ganz besonderer Schönheit ausgebildet und mit ihren Schöpfungen in weitesten Kreisen der oberitalienischen Kunstwelt außerordentlich anregend gewirkt.

Daß die großen Verklärungsszenen: „Christi Verklärung“, die „Himmelfahrt und Krönung Mariä“ unzählige Male dargestellt worden sind, ist leicht verständlich, es war wiederholt davon die Rede, wie sehr eine verklärte Stimmung im Wesen der oberitalienischen Malerei begründet lag —, ebenso daß sich eine Repräsentationsszene wie die „Darstellung im Tempel“ besonderer Beliebtheit erfreuen mußte. Vor allem aber ist es die Madonna mit einem Gefolge von Heiligen, die in der Form der Santa Conversazione unzählig oft verherrlicht wurde. Die thronende Gottesmutter, umgeben von Heiligen mit musizierenden Engeln vor den Stufen des Thrones in einer Hallen- oder Kapellenarchitektur vor einer großen Apsis oder mit landschaftlichem Durchblick, in einer weiten Landschaft, in ganzen Figuren

21. Boccaccio Boccaccino: Santa Conversazione. Venedig, Akademie

oder als Kniestück, dann in Breitformat, mit dem Stifter, der, von seinem Schutzheiligen beschirmt, der Madonna empfohlen, von ihr oder dem Christkind mit aufgelegter Hand gesegnet wird — das ist das weitaus beliebteste, unerschöpfliche Thema der oberitalienischen Malerei.

Die Heiligen, ursprünglich in den vielteiligen Ankonen voneinander geschieden, gruppieren sich auf dem Conversazionebilde immer freier, bis sie wie in Tizians großem Altarbild der vatikanischen Galerie sich ähnlich zwanglos bewegen wie die Heiligen des Grünewald auf der Tafel mit den hl. Erasmus und Mauritius der Münchner Pinakothek. Erwähnung verdienen hier auch Darstellungen wie die des P. F. Sacchi: sein Louvrebild mit den vier an einem Tisch sitzenden Kirchenvätern sowie die hl. Martin, Hieronymus und Benedikt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum in ihrer zwanglosen Gruppierung. Diese freie Anordnung von Heiligen findet sich auch bei Pordenone (Venedig, S. Giovanni Elemosinario), Bonifazio (Wien, Akademie) und Tintoretto in stets neuen Varianten.

Das Schema der Santa Conversazione war so beliebt, so geheiligt, daß es auch anderen Darstellungen zugrunde gelegt wurde, wie Lazzaro Bastianis „Marienkrönung“ (Bergamo, Galerie) und Carpaccios „Begegnung an der Goldenen Pforte“, wo die Hauptgruppe von zwei Heiligen umrahmt wird, der „Pietà“ und der „Geburt Christi“ Montagnas in Vicenza, wo das Thronmotiv festgehalten scheint, oder der „Darstellung im Tempel“ Carpaccios in der Venezianer Akademie mit der Apsidenarchitektur und den musizierenden Engeln zu Füßen der Aktoren (Abb. 13). Einen weiteren Schritt tat Palma Vecchio, indem er den Typus der Santa Conversazione als kleinen Hausandachtsbildes schuf. Ungezwungen spielt sich die Szene in freier Landschaft ab, sei es nun eine „Madonna mit Heiligen“ oder eine „Anbetung der Hirten“.

Naturgemäß finden wir dasselbe Schema auch bei den Darstellungen, wo einzelne Heilige an Stelle der Madonna treten, wie namentlich bei Cima (Johannespala, Venedig, S. Maria dell' Orto; Petrus Martyr, Brera; Michael mit Tobias zwischen zwei Heiligen, Venedig, Akademie); Montagna und Marescalco: Christus von zwei Heiligen angebetet, Venedig, Akademie und S. Spirito; Lazzaro Bastiani, der hl. Antonius mit zwei Franziskanern, Venedig, Akademie. Es geschieht aber auch, daß eine Santa Conversazione umgekehrt in die Form einer anderen Darstellung gekleidet wird, so ist die S. Conversazione Boccaccinos in der Venezianer Akademie ganz in das Schema einer „Anbetung der Könige" gebracht (Abb. 21).

Von der außerordentlichen Beliebtheit des Porträts in Oberitalien war schon die Rede. In Venedig erklärt sich freilich die große Zahl der Bildnisse nicht nur aus dem allgemeinen Interesse, dem Sammeleifer und Familiensinn, sondern auch aus dem Umstand, daß als Ausschmückung der Amtsräume der Republik schon frühzeitig die Sitte der Amtsporträts sich einbürgerte: Dogen, Prokuratoren, Senatoren wurden an den Orten ihrer Wirksamkeit im Bilde festgehalten; bemerkenswert sind auch die großen „Empfehlungsbilder", persönliche Stiftungen der Dogen, oder von einem Nachfolger zu Ehren eines älteren, besonders verehrten Amtsvorgängers bestellt. Und schließlich sind hier die großen Legendenzyklen zu nennen, mit denen schon im Quattrocento die Bruderschaften, die Scuole ihre Räume ausschmücken ließen; es sind die ältesten Dokumente des Gruppenporträts. Wenngleich in diesen Leinwandbildern und bei dem relativ kleinen Maßstab eine viel größere Ähnlichkeit erzielt werden konnte als im Fresko, so läßt sich doch seit den Tagen des Gentile Bellini stets eine künstlerisch wohl begründete, ganz aus dem Geist der italienischen Kunst geborene Mäßigung im Detail beobachten. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen Werken Carpaccios oder Mansuetis und denen Pinturicchios in der Libreria zu Siena, in dessen fast zu sehr im Sinne von Staffeleibildern behandelten Fresken ein verhältnismäßig viel größerer Realismus waltet als in den Schöpfungen der Venezianer.

Im Bildnis haben die oberitalienischen Maler dem Kontakt zwischen Dargestelltem und Beschauer ganz besonders Rechnung getragen. Neben dem Rahmen- und Brüstungsmotiv ist es vor allem jene eigentümliche Verträumtheit, die eine so magische Anziehungskraft durch die Stärke der von ihr ausgehenden Stimmung bei vielen Porträts, insbesondere des 16. Jahrhunderts, ausübt, andererseits eine faszinierende Bestimmtheit, die namentlich in den Bildnissen eines Tintoretto uns zu packen weiß. Eine Zeitlang, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, hat Antonello da Messina Schule gemacht mit seiner starken Betonung des Blickes, der Pupille. Dieses Herausheben eines Details entsprach indes nicht der italienischen Eigenart, die Wirkung möglichst vom Bildganzen ausgehen zu lassen, und so siegte denn auch bald wieder die alte Tradition. Es versteht sich von selbst, daß man in Oberitalien für das Porträt in kleinem Maßstab, wie es Antonello, durch niederländische Kunstübung angeregt, bevorzugte, kein Verständnis hatte und sich durchgängig an das lebensgroße Bildnis hielt. Sehr früh begegnet man dem ganzfigürlichen Porträt, dessen Typus Tizian zu vollkommener Ausbildung brachte, der damit nicht nur auf die italienische, sondern auch auf die niederländische, französische und spanische Bildnismalerei stark eingewirkt hat. Bemerkt werden muß, daß viele Bildnisse des 16. Jahrhunderts, gerade der oberitalienischen Malerei, im Laufe der Zeit sehr gelitten haben, häufig stark verkürzt und dann wieder angestückt worden sind, je nachdem sie der Besitzer in seiner Sammlung als Gegenstück zu anderen vorhandenen Bildern brauchte. Überaus charakteristisch für die oberitalienische Malerei ist, daß sie auch bei dem Bildnis häufig gerne zum Breitformat griff, namentlich Cariani liebt in seinen Halb-

22. Ercole de' Roberti: Das Konzert. London, National Gallery

figurenbildern dieses Format. Die Bevorzugung des Breitformates hat natürlich die Ausbildung des Doppel- und Gruppenporträts in Oberitalien nicht unwesentlich gefördert. Weit mehr als in Mittelitalien ist das Familienbildnis in Oberitalien gepflegt worden, im 15. Jahrhundert vor allem in Ferrara (wo wir auch die meisten Frauenbildnisse antreffen, während diese in jener Zeit in Venedig sehr selten sind). Eines der eindrucksvollsten Werke dieser Gattung ist das bekannte Bild des Baldassare d'Este(?) in der Münchner Pinakothek. Die Einordnung in den Rahmen, die Art, wie die Gruppe vor einen Vorhang gestellt ist, der auf beiden Seiten einen Ausblick in eine Landschaft mit Staffage freiläßt, erinnert lebhaft an gleichzeitige Madonnendarstellungen. Das bedeutendste Gruppenporträt des 15. Jahrhunderts bleibt die große Darstellung der Familie Gonzaga von Mantegnas Hand in der Camera degli Sposi zu Mantua (Abb. 16). Wir treffen hier bereits jene Art freier Bewegung, wie den novellistischen Zug, dem wir später so häufig bei Tizian begegnen, namentlich in dem Neapeler Bildnis Pauls III. mit seinen Nepoten. Mantegnas Werk ist ebenso frei von starrer Repräsentation, wie von jener fast übermäßigen Vertraulichkeit, die sich zuweilen bei den holländischen Gruppenbildnissen des 17. Jahrhunderts bemerkbar macht, und wirkt doch ebenso intim wie würdevoll. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das große Fresko Cossas im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, wo in sehr geschickter Weise die Verherrlichung Borsos I. von Este (der seinen Hofnarren beschenkt) zur Darstellung eines bedeutenden Gruppenbildnisses benutzt ist. Im 16. Jahrhundert werden die Gruppenporträts zahlreicher, besonders Lotto hat Doppelporträts und Gruppen von großem Reiz geschaffen, wie das „Brautpaar" im Prado und die ihm nahestehende Halbfigurengruppe der „drei Lebensalter" im Palazzo Pitti. Viele der „Konzert"-Bilder des 16. Jahrhunderts sind im Grunde nichts anderes als Gruppenbildnisse, angefangen bei dem berühmten Konzert im Palazzo Pitti, das einen Vorläufer in Ercole de' Robertis Bild der Londoner National Gallery besitzt (Abb. 22), bis zu der „Musikalischen Unterhaltung" des Sebastiano Florigerio in der Münchner Pinakothek. Das glänzendste Beispiel einer derartigen Darstellung aber ist wohl das Bild der Malerfamilie Bassano in den Uffizien (Abb. 23). Oberitalien besaß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine große Reihe ausgezeichneter Porträtmaler, die oft kaum die ihnen gestellten Aufträge bewältigen konnten, so Girolamo da Carpi, einen der ersten „Spezialisten" auf diesem Gebiete, Lotto, Caroto, Cavazzola, Moretto, Moroni, Cariani und Previtali, der freilich seine Bildniskunst vor allem bei Stifterporträts auf seinen sehr geschätzten kleinen Hausandachts-

23. Jacopo Bassano: Die Familie des Künstlers. Florenz, Uffizien

bildern bewies. Schon im 15. Jahrhundert hat sich Baldassare d'Este vornehmlich als Bildnismaler betätigt. (Von Tizian, Bordone und den beiden Tintoretto soll hier nicht die Rede sein.)

Gewiß wird auch in der nordischen Malerei der Stifter öfters in die eigentliche Darstellung einbezogen, aber selten in solchem Grade und mit so viel Geist wie in der oberitalienischen Malerei. Besonders typische Beispiele sind das Empfehlungsbild des Dogen Barbarigo von Giovanni Bellini in Murano (Abb. 24), ferner Catenas Bild im Palazzo Ducale zu Venedig (dieser Künstler stellt mit Vorliebe den Stifter als Halbfigur zwischen die erste und zweite Heiligengestalt vom Bildrand), das Votivbild Ambrogio Bevilacquas in der Brera, die bereits genannten Arbeiten der Piazza in Lodi und Bramantinos in der Ambrosiana, Andrea Solarios Madonna (Sammlung Johnson in Philadelphia), die die Stifter (Halbfiguren) segnet, ähnlich Agostino da Lodi (Neapel, Museo Nazionale). Besonders reizvoll ist Cimas große Santa Conversazione in der Pinakothek zu Parma, wo Johannes der Täufer einen schüchternen Abbate zur segnenden Madonna führt. Mit außerordentlicher Feinheit und großer malerischer Wirkung ist Alberto de' Catanei bei dem Altarbild Cossas von 1474 (Bologna) in die Darstellung einbezogen; er kniet im Mittelgrund zwischen der Madonna und dem hl. Petronius. Das früher Carpaccio zugeschriebene, jetzt schwerlich mit Recht Lazzaro Bastiani zugewiesene Bild der Londoner National Gallery „der Doge Giovanni Mocenigo von den Heiligen Christoph und Johannes d. T. begleitet kniet vor der thronenden Madonna" (Abb. 25) erscheint in seiner Anordnung wie ein Vorläufer von Tizians berühmtem Antwerpener Jugendwerk. Gerade bei Tizian sind ja die Stifterfiguren oft ein integrierender Bestandteil der Komposition, man denke an die acht Mitglieder der Familie

24. Giovanni Bellini: Madonna mit Heiligen und dem Dogen Barbarigo. Murano, S. Pietro Martire

Pesaro auf dem Bilde der Frarikirche, an die Venezianer Ratsherren auf dem Tempelgang Mariä. Nächst ihm besitzt Tintoretto in hohem Maße die Kunst, das Porträt in die Bildkomposition als wichtigen Faktor mit einzubeziehen und doch die notwendige Trennung walten zu lassen.

Die vielleicht früheste Vermischung von Porträt und Mythologie in belebter Erzählung verdanken wir, wie bereits Jacob Burckhardt beobachtet hat, dem Ferraresen Lorenzo Costa. Schöpfungen Costas wie der „Musenhof der Isabella d'Este" im Louvre wirken wie eine Vorahnung von Rubens.

Die Verwendung bekannter Personen als Heiligenmodelle findet sich zuweilen auch in Oberitalien, aber bei weitem nicht in dem Umfang wie in Toskana und Mittelitalien. Der Grund dafür liegt darin, daß nicht nur die Stifter stets als solche deutlich bezeichnet ins Bild aufgenommen werden, sondern daß man bei den Heiligengestalten weniger auf markante, allzucharakteristische Köpfe Wert legte als vielmehr dem allgemeinen Prinzip folgend mehr Schönheitstypen suchte.

Die Verbindung von Porträt und mythologischen Darstellungen führt uns zu einer näheren Erörterung des schon oben gestreiften Kapitels der Genremalerei. Schon sehr früh macht sich eine genremäßige Auffassung der religiösen Themen bemerkbar, die ihre Erklärung nicht in einer naturalistischen Gesinnung findet, als vielmehr, wie immer wieder zu betonen ist, in dem Streben der Künstler nach intimer Wirkung. Soviel Haltung auch die großen religiösen Darstellungen besitzen, soviel Glanz und Pracht von ihnen ausstrahlt, stets wird doch dafür gesorgt, daß der Beschauer nicht allzu befangen vor ihnen stehe, sondern daß er Kontakt in jeder Beziehung gewinne. Daraus sind auch die kleinen, vom eigentlichen Thema der Gemälde ablenkenden Motive zu erklären, wie wir sie namentlich bei großen religiösen

25. Lazzaro Bastiani (?): Der Doge Mocenigo vor der Madonna. London, National Gallery

Darstellungen der Venezianer finden: die Straßenszene auf der Verkündigung Crivellis in der Londoner National Gallery (Abb. 19), die Figuren des Jünglings und der sitzenden Alten in Carpaccios „Ankunft der Gesandten" aus der Ursula-Legende (Abb. 14), wie überhaupt der ganze linke Flügel dieses triptychonähnlich komponierten Gemäldes mit der Gruppe der jungen Kavaliere, das Kind mit dem Reh auf Carpaccios „Tempelgang" in der Brera, die Musikanten bei der „Taufszene" der Georgs-Legende des gleichen Meisters (Scuola S. Giorgio degli Schiavoni), die Vordergrundsgruppe auf dem „Tempelgang" Cimas in der Dresdener Galerie und endlich die berühmte Höckerfrau in Tizians Tempelgang in der Akademie zu Venedig.

Hier ist auch auf Bilder wie den „Hl. Ambrosius thronend mit Heiligen" von Alvise Vivarini und Basaiti in der Frarikirche zu Venedig hinzuweisen, wo ganz oben hinter einer Balustrade die Krönung Mariä sich abspielt, ebenso auf Darstellungen wie die „Stigmatisation des hl. Franziskus" von Giovanni Bellini, jenes Meisterwerk der Sammlung Frick in New York, wo die überaus reiche Landschaft mit der Tierstaffage die große Liebe des Heiligen zur Natur, zu den Tieren besonders hervorheben soll und die Figur des Heiligen selbst nur durch die reife Kunst des Meisters sich in und gegen diese überreiche Umwelt Geltung verschaffen kann.

Vor allem wird aber schon durch die Wahl der Themen, die Bevorzugung gewisser Stoffe die große Neigung der Oberitaliener zum Genre dargetan. Szenen, wie „Christus in Emmaus" (besonders gern von Marco Marziale dargestellt), „Christus bei Maria und Martha", „das Gastmahl im Hause des Levi", das freilich ebenso wie die „Austreibung der Wechsler" erst im 16. Jahrhundert behandelt wird, wurden im Laufe der Zeit immer reicher ausgebaut,

vor allem von den Bassani, Greco und Paolo Veronese, so daß schließlich der eigentlich religiöse Kern oft nur noch mit Mühe zu finden ist, während der stillebenmäßige Reichtum des Ganzen um so mehr in die Augen springt.

Schon bei den religiösen Darstellungen des 15. Jahrhunderts wird deutlich, daß das Genre sich gerne mit Stillebenmalerei verbindet, so bei der genannten Crivellischen „Verkündigung" das große Stilleben im oberen Stockwerk und die Requisiten der Genrefiguren auf Cimas „Tempelgang".

Das weltliche Genre, die eigentliche Genremalerei, ist, wie man nach all dem Gesagten leicht verstehen wird, gleichfalls sehr frühzeitig in Norditalien zu ihrem Recht gekommen, ja zum Teil wurde sie hier erst begründet. Kaum davon zu trennen ist das Historienbild, vor allem die Darstellungen aus der antiken Götter- und Sagenwelt. Gewiß sind mythologische Stoffe in der oberitalienischen Malerei, namentlich im Quattrocento, weniger behandelt worden als in der toskanischen; dies hat nicht etwa in einer geringeren klassischen Bildung der Oberitaliener seinen Grund, es wurde ja schon betont, daß der Humanismus in Oberitalien, in Padua namentlich wie auch in Venedig keine geringere Stellung einnahm als in Florenz. Aber man schwärmte nicht für Literatur in der Malerei und wo man mythologische Stoffe behandelte, da blieben rein malerische Erwägungen über literarische stets Sieger, und es fehlt auch hier oft nicht nur die Nachdrücklichkeit, es besteht sogar nicht selten Unklarheit darüber, welch mythologischer Stoff überhaupt behandelt worden ist. In Genre, Historienmalerei und mythologischen Darstellungen bleibt von Anfang an bis in späteste Zeit das dekorativ-intime Prinzip als oberster Grundsatz maßgebend, in Giovanni Bellinis kleinen Allegorien (Venedig, Akademie), in Carpaccios Kurtisanenbild (Museo Correr) wie bei den mythologischen Darstellungen Mantegnas und der Ferraresen (Monatsbilder im Palazzo Schifanoja von Cossa (Abb. 26); schöne Beispiele sind ferner die „Medea" des Ercole de' Roberti (Abb. 28), Melzis „Vertumnus und Pomona" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), der „Tod der Dido" Liberales (Verona, erzbischöfl. Palast), die entzückenden kleinen Rundbilder Cimas der Sammlung Johnson, Philadelphia, die „Flora" und die „Belle Donne" Tizians und Palmas wie der „Narziß" des Boltraffio (Uffizien), die Bissolo zugeschriebene Schöne, die sich im Spiegel betrachtet, im Wiener Museum, wie die Lautenspielerin Solarios, die mythologischen Szenen Bedolis wie Paris Bordones berühmte Darstellung der Auffindung des Dogenringes in der Akademie zu Venedig.

Welch ein Abstand von den übermenschlichen, fast zu abstrakt wirkenden Schöpfungen der Florentiner, eines Michelangelo und Vasari zu Correggios Werken, zu den Venusbildern der Venezianer. Gerade die Venusdarstellungen eines Giorgione, Tizian, Paris Bordone und Tintoretto zeigen ganz besonders augenfällig das Bestreben, nicht zuletzt durch feine genrehafte Züge bei monumentaler Konzeption menschlich warm und im künstlerischen Sinn intim zu wirken. Dieses genrehafte Beiwerk erhöht keineswegs den Naturalismus, sondern verstärkt, wie in anderen Fällen, die schon weiter oben erörtert wurden, gerade durch seine Verknüpfung mit dem Hauptvorgang, in seiner Durchwirkung mit der Hauptdarstellung den märchenhaften Charakter. Es ist eine mozarteische Welt voll von sinnlichen Klängen, erfüllt von dem Zauber, den jene so menschlich warmen und doch aus einem anderen Reich stammenden Wesen ausstrahlen.

In den Bergen wie in Genua hat sich die Genre- und Stillebenmalerei ganz besonders entwickelt (die Betrachtung der Kunst eines Castiglione und Baschenis gehört freilich nicht mehr zu unserer Aufgabe). Die große malerische Empfindung, der außerordentlich entwickelte

26. Cossa: Gruppe der „Stickerinnen". Ferrara, Palazzo Schifanoja. Detail
(Phot. Anderson)

dekorative Sinn, die Prachtliebe und die Eigenart des oberitalienischen Naturalismus mußten eine besondere Bevorzugung des Stillebens schon in früher Zeit zur Folge haben. Man denke an die Fruchtgirlanden in der Paduaner und Venezianer Malerei, an den überaus reichen Thronaufbau bei dem Madonnenbild in diesen Schulen, vor allem auch in Ferrara, an die ganz stillebenmäßige Behandlung der Hintergründe auf mailändischen Madonnenbildern. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß das Stilleben bei aller naturalistischen Durchführung vielfach gerade die Aufgabe hat, dem Ganzen einen märchenhaften Reiz zu verleihen, in besonderem Grade den Eindruck zu verstärken, daß sich das Reich malerischer Phantasie, nicht die reale Umwelt vor unseren Augen aufgetan hat. Das Bildganze erscheint oft wie ein einziges großes Stilleben. Man erinnere sich an die Madonna des Fra Antonio da Negroponte, Venedig, S. Francesco della Vigna, an Mantegnas „hl. Sebastian" im Louvre, seinen „Triumphzug Cäsars" in Hamptoncourt, an die Madonnen Crivellis vor allem. Vielfach wirken die Bilder wie eine Anhäufung von Kostbarkeiten, worunter dann die Klarheit des Ganzen nicht wenig leidet. Sehr charakteristisch dafür ist Mantegnas Altarwerk von S. Zeno als Ganzes wie in Einzelheiten, z. B. wie die Steinengel am Thron durch den Teppich verdeckt werden (Taf. II).

Landschaft und Interieur wurden oben in Verbindung mit dem Licht als Ausdrucksfaktoren genannt und ihre Pflege bereits auf die Neigung zur intimen Wirkung in Oberitalien zurückgeführt. Sie sind nirgends in Italien so bevorzugt worden wie in diesem nördlichen Abschnitt. Vor allem wirkt die Landschaft nie wie meist in Florenz und

27. Tizian: Die drei Lebensalter. London, Gal. Britgewater
(Phot. Deutsche Verlagsanstalt)

in Umbrien als bloße Zutat, sie ist vielmehr stets mit den Figuren unlösbar verknüpft. Man vergleiche die „Pietà" Montagnas mit der Peruginos, die Ölbergszene Mantegnas in Tours mit der Sebastiansmarter Pollajuolos in der National Gallery, die Hirtenanbetung Previtalis (Venedig, Akademie) mit Piero di Cosimos Darstellung dieses Themas im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, um den Unterschied zu ermessen. Bei den späteren Oberitalienern, bei Giorgione, Tizian und den Dossi, wo die romantische Landschaft ein Stimmungsmittel von immer größerer Bedeutung wird, sind Landschaft und Figuren noch mehr miteinander verschmolzen und steigern sich gegenseitig in der Wirkung, von dem sog. Familienbild Giorgiones der Sammlung Giovanelli und seinem „Seesturm" in der Venezianer Akademie angefangen bis zu Lelio Orsis „Gang nach Emmaus" und den magisch erhellten Ruinen Bedolis. In Mittelitalien bleibt im Cinquecento die Landschaft häufig noch Zutat, Figur und Landschaft werden noch immer vielfach nur notdürftig zusammengefügt, ja viele sehr feine landschaftliche Partien auf mittelitalienischen Bildern kommen im 16. Jahrhundert vielleicht noch weniger zur vollen Wirkung als im Quattrocento, so in Raffaels „Disputa" wie in verschiedenen seiner Madonnen. Unter den veronesischen Malern des 16. Jahrhunderts kommt Girolamo dai Libri eine besondere Bedeutung als Landschafter zu, und von dem Ferraresen Lorenzo Costa darf man sagen, daß er auf dem Gebiet der Landschaft wohl sein Bestes und Eigenstes geleistet hat. Die „Ruhe auf der Flucht" der Sammlung Joseph Reinach in Paris aus dem Schülerkreise Costas erinnert ein wenig an Altdorfer. Reine Landschaftsbilder freilich, wie sie uns dieser deutsche Meister geschenkt hat, finden wir in jenen Zeiten ebensowenig in Ober- wie in Mittelitalien. Aber verhältnismäßig sehr früh setzt die Landschaft mit genremäßigen Staffagefiguren ein wie in Tizians Schäferbild in Buckingham Palace, später

28. Ercole de' Roberti: Medea. London, National Gallery
(Phot. Anderson)

bei Schiavone und den Bassani. Die bekannten „Kirchenlandschaften" der mittelitalienischen Kunst, des Polidoro da Caravaggio und des Maturino, wirken, eine so große Rolle das Landschaftliche in ihnen auch einnimmt, doch so unvergleichlich viel mehr tektonisch stilisiert, so sehr viel weniger als wirkliche Landschaftsbilder als die venezianischen Darstellungen der gleichen Zeit.

Die eigentliche Erfüllung dessen, was Jacopo und Gentile Bellini im 15. Jahrhundert angebahnt haben, sollte freilich erst das 18. Jahrhundert bringen. Bemerkenswert bleibt immerhin, daß das eigentliche Seestück, die „Marine", auch im 18. Jahrhundert in Venezien keine besondere Ausbildung gefunden hat.

* * *

29. Tizian: Jupiter und Antiope. Paris, Louvre

Was von der oberitalienischen Malerei im allgemeinen gesagt werden darf: daß ihr ein besonderer Grad von dekorativer Wirkung zukommt, das gilt namentlich auch von der Komposition. Die Malerei in Oberitalien hat nicht wie die florentinisch-römische Kunst eine Zentralkomposition ausgebildet, bei der die einzelnen Teile des Bildes zur Mittelachse orientiert sind; man findet in Oberitalien vielmehr von Anfang an die Tendenz zu einer Entspannung, einer Lockerung der Bildelemente, eine Tendenz, die schon im Quattrocento bei Mantegna, schließlich in noch größerer Vollkommenheit bei Tizian und den Malern des Cinquecento zur Ausbildung einer Breitkomposition, einer Frieskomposition geführt hat, wo überall nicht eine Zentralisierung, sondern eine Dezentralisation das herrschende Kompositionsprinzip ist, wo die einzelnen Glieder, die einzelnen Teile frei und locker nebeneinander aufgereiht werden. An Stelle der vom Zentrum aus orientierten, am Bildrand abgeschlossenen Kurve tritt in Oberitalien die an der Seite beginnende, in eine Fermate endigende und dann wieder von neuem ansetzende Kurve, das Ornament in „unendlichem Rapport".

Es muß erlaubt sein, zunächst in dieser Verallgemeinerung eines der entscheidendsten Merkmale oberitalienischer Kompositionsweise zusammenzufassen, das zwar auf den primitiveren Stufen und bei den geringen unselbständigeren Künstlern unter dem Zwang herkömmlicher und fremder Kompositionsschemata keineswegs überall deutlich sich ausspricht, das aber in den Hauptwerken der größten oberitalienischen Maler ebenso wie in den Durchschnittsbildern des entwickelten Stiles des 16. Jahrhunderts in der klarsten Weise zum Ausdruck kommt, das auch in engstem Zusammenhang mit dem Wesen der oberitalienischen Kunst überhaupt steht.

Was bedeutet nun Breitkomposition im Gegensatz zu Zentralkomposition? Betrachtet man ein Bild wie Tizians „Drei Lebensalter" in der Bridgewater-Galerie (Abb. 27), so ist

30. Vasari: Venus mit Amor. Rom, Galerie Colonna

für den, der von florentinisch-römischer Kunst herkommt, nicht nur das breite Format auffallend, sondern vor allem die seitliche Verschiebung der Hauptgruppe nach links, zu der an der anderen Seite ein volkommen entsprechendes Gegengewicht fehlt; eben dies war eine der wesentlichsten Eigenschaften florentinisch-römischer Zentralkomposition, dort wo nicht gerade die Mittelachse selbst betont ist, doch die Bildseiten gegeneinander auszugleichen und auf diese Weise eine innere Beziehung zur Mittellinie herzustellen — die Zentralkomposition nicht nur des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, sondern ebenso fast aller anderen Maler dieser Zeit und Schule zeigt sich hier in vollkommenem Gegensatz zur oberitalienischen Breitkomposition.

Die eigentümliche Art, wie in dem Bilde der Bridgewater-Galerie die Figuren und Gruppen nebeneinander gesetzt sind, findet eine Analogie in der berühmten „Himmlischen und irdischen Liebe". Die beiden im Bilde dargestellten Figuren haben hier keineswegs jene strenge Beziehung zueinander, wie sie in Florenz und Rom zu den ersten Bedingungen der Bildkomposition gehören würde, es ist sehr charakteristisch, daß eine der beiden Frauen — die sitzende — sich von der anderen abwendet, aus dem Bilde herausschaut. Sicherlich wäre es nicht richtig, behaupten zu wollen, es fehle eine eigentliche Notwendigkeit und Geschlossenheit der Komposition, das Bild könne ebensogut um ein beliebiges Stück verbreitert werden und noch eine weitere sitzende oder stehende Figur enthalten — dennoch aber darf man sagen, das Bild weise in einem ganz anderen Grade, als man dies in florentinisch-römischer Malerei findet, an den Seiten über sich hinaus; man muß fast an den Ausschnitt aus einem Friese denken. Aus Tizians späterer Zeit ist eines der schönsten Beispiele der Breitkomposition die Darstellung von „Jupiter und Antiope" im Louvre (Abb. 29). Wohl kann man hier ein das Ganze umfassendes großes Dreieck konstruieren, entscheidend für den Eindruck ist aber sicherlich zunächst die Art, wie die Figuren ganz ruhig nebeneinander lagern.

Es gibt nichts, was den Gegensatz oberitalienischer und florentinisch-römischer Kompositionsweise schärfer hervortreten ließe als ein Vergleich der im Cinquecento so beliebten Darstellungen ruhender nackter Frauen. Man stelle Tizians „Venus von Urbino" in den Uffizien Vasaris „Venus mit Amor" in der Galerie Colonna in Rom (Abb. 30) oder Bronzinos „Venus und Cupido" in den Uffizien gegenüber: wie in den florentinischen Bildern überall durch die viel stärkere Drehung der Figur nach innen eine Beziehung zur Mittelachse, ein zentraler Zusammenschluß hergestellt ist, der in Venedig vollkommen fehlt. Dies zeigen ebenso die frühen Venusdarstellungen Giorgiones und Palma Vecchios in der

Dresdener Galerie, Tizians „Venus von Urbino“ in Florenz wie auch das später entstandene, im übrigen doch so sehr viel mehr florentinisch-römischer Gestaltungsweise sich nähernde Bild der „Venus mit dem Amor“ Tizians, ebenfalls in den Uffizien, wo in der viel geringeren Drehung der Figur, wie auch in der Wendung des Kopfes nach außen eine Tendenz zur Dezentralisation deutlich fühlbar wird. Das Gleiche zeigen Tizians Darstellungen der „Venus mit dem Orgelspieler“ und die Figur der Antiope in dem angeführten Bilde des Louvre. Interessant ist auch zu beobachten, wie in den florentinischen Bildern die Figur nicht nur durch ihre Wendung in ganz anderer Weise zur Mittelachse zurückdrängt, sondern sich auch viel enger an den Bildrand, namentlich oben, anschließt, während bei Tizian überall ein freier Raum bleibt — eine Freiheit und anscheinende Lockerung der Komposition, die schon ein wenig an klassizistische Schöpfungen späterer Zeit erinnert, denen gegenüber aber dennoch, wie weiter unten zu zeigen sein wird, ein vollkommener Unterschied besteht.

Es ist natürlich, daß in Oberitalien schon in früher Zeit das Prinzip der Breitkomposition, der Dezentralisation bemerkbar wird. Derjenige Maler, der zuerst in diesem Geiste seine Kompositionen gestaltete, war der größte und erste eigentlich schöpferische Maler des oberitalienischen Quattrocento, Mantegna.

Schon die großen Arbeiten seiner Jugendzeit, die 1449—54 entstandenen Fresken in der Eremitanikapelle in Padua, zeigen — soviel auch in einzelnen Darstellungen noch von fremden Kompositionseinflüssen zu spüren ist — doch schon die Durchführung des Prinzipes in der gelegentlich ganz gleichmäßigen Aufreihung der Figuren am Bühnenrand, sogar bei einem Thema, das eine Zusammenfassung der Bildelemente von Natur zu fordern schien, wie der „Hinrichtung des hl. Jakobus“ (Abb. 4). Das eigentlich klassische Beispiel der Frieskomposition, der Darstellung in unendlichem Rapport, ist dann der Bilderzyklus des Triumphes Cäsars in Hamptoncourt. Aber auch in zahlreichen seiner kleineren Tafelbilder hat Mantegna dasselbe Prinzip durchgeführt: im „Salvator Mundi“ der Londoner Nationalgalerie, in der „hl. Familie“ in Dresden oder der „Darbringung im Tempel“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Überall sind hier die Figuren ganz gleichförmig aufgereiht, meist in frontaler Haltung nebeneinander stehend. Höchst charakteristisch ist die gerade bei einem Spätwerk überraschende Isokephalie in der „hl. Familie“ in Dresden, oder die Art wie in der „Darbringung im Tempel“ in Berlin die weibliche Figur links, am Vorgang scheinbar ganz unbeteiligt, aus dem Bilde herausschaut.

Im Altarbild der Madonna mit Heiligen, wo durch den Gegenstand eine zentrale Gestaltung fast unumgänglich schien, hat Mantegna dem traditionellen Schema nicht vollkommen ausweichen können, doch ist auch hier ein eigentümlicher Mangel an wirklicher Zentralisierung auffallend. Man beachte, wie schon im Altarwerk von S. Zeno die Figuren in eigentümlicher Weise verstreut erscheinen, wie in den Seitenflügeln die Heiligen zu Gruppen vereinigt sind, die gar keinen Zusammenhang untereinander haben, keinen Bezug zueinander oder zur Hauptfigur, der Madonna, nehmen (Abb. 9—10) — es ist dies eine Gestaltungsweise, die ganz deutlich in gleichzeitigen und späteren Zentralkompositionen, wie der „Madonna mit Heiligen“ von Ercole de' Roberti in der Brera oder Morettos „Madonna mit den Kirchenvätern“ in Frankfurt a. M. nachklingt. — Mantegnas Bild der„ Madonna mit zwei Heiligen“ der Londoner Nationalgalerie besteht gewissermaßen aus drei aneinandergesetzten Streifen: die hl. Magdalena rechts erscheint wesentlich bedeutungsvoller als die Madonna: aufrecht stehend, ganz en face gesehen, den leicht zurückgeworfenen Kopf nicht zur Madonna, sondern nach auswärts gerichtet, stellt sie gleichsam ein Bild für sich dar; ähnlich die Figur des Heiligen rechts im Bilde der Madonna in Wolken mit Heiligen aus der Sammlung des Principe Trivulzio in Mailand (Abb. 53), auch hier erscheinen Madonna und Heilige als fast vollkommen gleichgeordnete Glieder nebeneinander stehend, dem Beschauer zugewendet. Man vergleiche schließlich den Reigen der Musen aus Mantegnas „Parnaß“ im Louvre (Abb. 31) — einer anscheinend durchaus zentral gestalteten Komposition — mit der römischen Darstellung des Giulio Romano im Palazzo Pitti (Abb. 32): wie sehr viel mehr ist die Figurengruppe des Giulio Romano vom Zentrum aus empfunden! In Mantegnas Bild schaut die Muse ganz links aus dem Bilde heraus, Haltung und Ausdruck würden nicht glauben lasssen, daß sie zum Reigen überhaupt hinzugehört — auch im übrigen bemerkt man im Gegensatz zur Figurengruppe des Giulio Romano einen Mangel an Konzentration und Zusammenschluß. Natürlich müssen bei dem Vergleich beider Werke die Unterschiede bedacht werden, die dadurch bedingt sind, daß Giulio Romanos Bild eben nur aus jenem Reigen besteht, während bei

31. Mantegna: Der Parnaß. Paris, Louvre

32. Giulio Romano: Tanz der Musen. Florenz, Pal. Pitti

Mantegna noch weitere Figuren hinzutreten. Aber wie sind in Mantegnas Bild diese anderen Figuren behandelt! Ganz eigentümlich erscheint die Gruppe rechts am Bildrand, sie ist vollkommen isoliert, hat zu der Hauptgruppe von Mars und Venus, in der Mittelachse des Bildes, keinerlei Beziehungen, überragt sie aber in der Größe um das Doppelte.

In Venedig treffen wir schon ganz am Anfang des 15. Jahrhunderts bei einem Maler, der im Grunde noch vollkommen dem Trecento angehört, Jacobello del Fiore, ein klassisches Beispiel der Breitkomposition (Abb. 1). Die gleiche Tendenz tritt auch in frühen venezianischen Zeichnungen zutage. Bezeichnend dafür ist, wie in einzelnen Skizzen Jacopo Bellinis die Architekturen und die Gruppen in die Breite gezogen sind. Aus dem späteren Quattrocento gibt es keine schöneren Beispiele der Breitkomposition als die Historienbilder Carpaccios (Abb. 3, 14, 15). Wie sind hier überall die Figuren im Raume verstreut, die Gruppen auseinandergezogen, wie wird durch Abschneidungen am Bildrahmen, durch vertikale Teilungen, durch die vollkommene Aufhebung der Symmetrie dafür gesorgt, daß kein Gravitationspunkt entsteht, daß das Bild nach den Seiten sich ins Unendliche fortzusetzen scheint! In ähnlicher Weise locker verstreut sind die Figuren auch in Giovanni Bellinis Allegorienbild in den Uffizien (Abb. 2). — In etwas anderer Form erscheint das Dezentralisationsprinzip bei Gentile Bellini und seiner Richtung durchgeführt. In den Bildern dieser Schule ist sehr oft ein dem Mosaik verwandter Eindruck maßgebend. Eine Komposition wie Mansuetis „Wunder des hl. Kreuzes“ in der Akademie von Venedig (Abb. 33) erinnert aufs lebhafteste an byzantinische Mosaiken und mußte so den venezianischen Traditionen in besonderem Grade entsprechen. — Die Kompositionsweise des Carpaccio hat ihre Weiterbildung bei Bonifazio erhalten. Bonifazios „Gastmahl des Reichen“ (Taf. I) ist ein Hauptbeispiel dafür, zu welcher Entwicklungsstufe im reifen venezianischen Cinquecento die Breitkomposition gelangen konnte. Andrea Schiavones Friesdarstellungen sind bekannt. Interessant ist aber, daß auch der größte Maler der zweiten Hälfte des Cinquecento in Oberitalien, daß auch Tintoretto in derselben Weise komponiert hat — nicht gelegentlich nur, daß vielmehr das Prinzip der Dezentralisierung in allen Schöpfungen seiner reifen Zeit wirksam gewesen ist. Schon aus seinen früheren Perioden gibt es genug Bilder, die vollkommene Beispiele der Frieskomposition darstellen; die „Auffindung des Kreuzes durch Helena“ in S. Maria Mater

Domini in Venedig, die Skizzen mit alttestamentlichen Darstellungen im Prado, die „Vermehrung des Brotes und der Fische“ im Metropolitan-Museum in New York mit den aus dem Bilde herausschauenden Figuren im Mittelgrund. Es ist aber notwendig, ehe wir weitergehen, die verschiedenen Mittel, durch die überhaupt oberitalienische Breitkomposition zustande kommen konnte, und die einzelnen Arten und Ausprägungen derselben im Zusammenhang zu betrachten.

33. Mansueti: Wunder des hl. Kreuzes, Venedig, Akademie
(Phot. Anderson)

Der eigentliche Sinn der Breitkomposition liegt immer in dem Fehlen eines Gravitationspunktes beim Beschauer. Nicht die Mitte des Bildes wird ins Auge gefaßt und die übrigen Teile zum Mittelpunkt oder zu irgendeinem anderen Akzentuationspunkt bezogen; der Blick gleitet vielmehr gleichmäßig über das Bild hin. Es ist dabei kein Unterschied, ob man von einem Hin- und Herwandern des Blickes auf dem Bildfeld, von einem vagen verlorenen Hinsehen, oder von einer Ablesung des Bildes von links nach rechts sprechen will. Entscheidend ist immer die gleichmäßige Umfassung des Bildfeldes aus unendlicher Distanz (Fernbild) ohne besonderen Fixationspunkt. Es konnte dieses Prinzip zu einer der beiden Gestaltungsweisen führen, die wir betrachtet haben und denen bei aller Verschiedenheit doch die Tendenz zur Dezentralisation gemeinsam ist: der Frieskomposition im wörtlichen Sinne, dem sich abrollenden Band mit unendlichem Rapport (Mantegna, Bonifazio), und ferner jener dem Mosaik verwandten Art gleichmäßiger Bildfüllung des Gentile Bellini und Mansueti, die man einem irregulären Ornament vergleichen möchte und die in einem noch höheren Grade dem eigentlichen Sinn des Fernbildes entspricht; wie eine derartige Komposition im entwickelten Stil des Cinquecento aussieht, zeigt Tintorettos Deckenbild im Atrio quadrato des Dogenpalastes (Abb. 34). Ein Zentrum, ja überhaupt irgendein Akzentuationspunkt, der sich als Ansatzpunkt der Blickbewegung zuerst dem Auge aufdrängen würde, fehlt vollständig, das „Ornament“ wird durch die parallelen Schrägen der Figuren hergestellt, die das Bild durchschneiden. Gerade weil die Kompositionslinien nicht Diagonalen sind, die sich etwa im Bildzentrum treffen, weil das Ornament ein vollkommen unregelmäßiges ist, kann man von

34. Jacopo Tintoretto: Der Doge Priuli empfängt das Schwert der Gerechtigkeit. Venedig, Dogenpalast

einer wahrhaft gleichmäßigen Verteilung des Blickes über die Bildfläche sprechen, wird ein Fixationspunkt vermieden.

Es ist interessant, daß wie die quattrocenteske Kompositon eines Mansueti (Abb. 33), so auch frühe mailändische Darstellungen im Grunde schon auf demselben Prinzip des irregulären Ornamentes beruhen, wie etwa der „hl. Martin“ von Bernardino Butinone, vom Hochaltar in S. Martino in Treviglio, mit seiner eigentümlichen, ganz unregelmäßigen Aufteilung der Fläche (Abb. 35).

Im Cinquecento begegnet man dem System der parallelen Schrägen mehr oder minder deutlich in den Hauptwerken der großen oberitalienischen Maler, die wie den Gipfel der

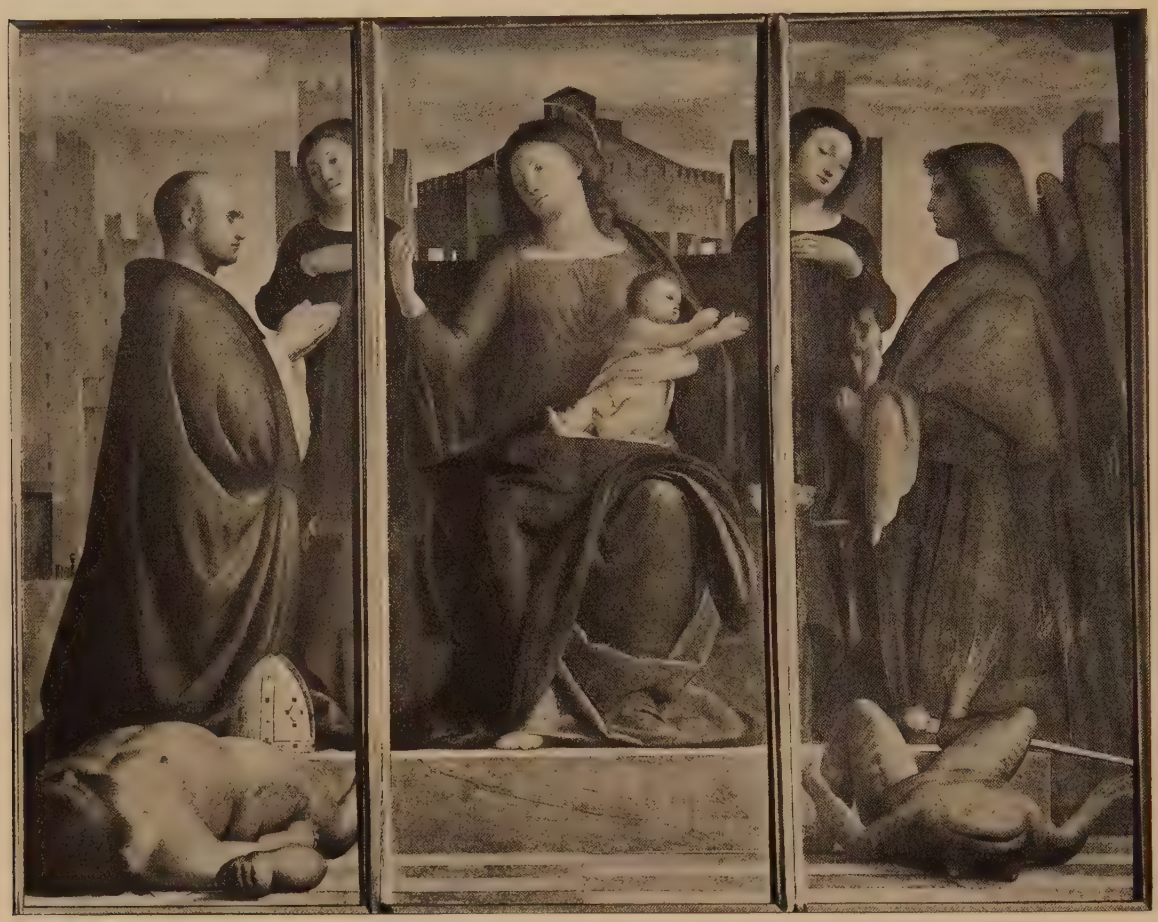
Menschendarstellung so auch das Äußerste von dekorativ-ornamentaler Kompositionsweise erreicht haben — insbesondere, und das erscheint uns sehr charakteristisch, in denen ihrer letzten Zeit. Tizians „Sündenfall" im Prado, sein „hl. Hieronymus" in der Brera, die Darstellungen der Dornenkrönung, späte Porträts, wie der Jacopo de Strada im Wiener Hofmuseum — um nur einiges zu nennen — zeigen durchaus das gleiche Prinzip. Vielleicht das schönste Beispiel dieser Kompositionsweise ist aber Tintorettos berühmtes Bild der „drei Grazien" im Anticollegio des Dogenpalastes. Eine eigentümliche Verbindung der mosaikartigen und der durch Parallelschrägen bedingten Anordnung gibt Tintoretto in einem seiner reifsten und letzten Werke, der „Mannalese" in S. Giorgio Maggiore.

35. Butinone: Der hl. Martin. Treviglio, S. Martino
(Phot. Anderson)

Wie in diesen Bildern die parallelen Schrägen, so spielen bei der eigentlichen Frieskomposition immer die teilenden Vertikalen eine Hauptrolle.

Es ist natürlich, daß jedes Breitbild, je häufiger es durch vertikale Linien in einzelne unregelmäßige Abschnitte zerlegt erscheint, um so stärker die Anregung zu einer seitlichen Fortsetzung im Sinne des unendlichen Rapports enthalten wird. Bei Carpaccio (Abb. 14, 15) sind es vertikale Linien der Architektur — Türrahmen und ähnliches — in Mantegnas „Triumphzug des Cäsar" Lanzen und Pechfackeln; in Bonifazios „Gastmahl" (Taf. I) bilden die Säulen die teilenden Vertikalen, ähnlich in zahlreichen Bildern Paolo Veroneses, wie im „Hauptmann von Kapernaum" in Dresden, wo die Teilung hauptsächlich durch Hellebarden hergestellt wird. Nicht ganz mit gleicher Stärke im Sinne der Breitkomposition wirkt naturgemäß die streng architektonische Teilung in ganz gleiche Abschnitte, wie sie in andern Werken Veroneses beliebt ist: dem „Gastmahl Levi" oder den Darstellungen der „Verkündigung" in der Akademie und den Uffizien, oder in Morettos „Christus im Hause des Pharisäers" in S. Maria della Pietà in Venedig; die Bilder erscheinen wie Triptychen.

Es ist übrigens in diesem Zusammenhang erwähnenswert, daß sich in Oberitalien das eigentliche Triptychon, überhaupt das vielteilige Altarwerk, sehr viel länger gehalten hat als im übrigen Italien. Man denke an Tizians Altarwerk in Brescia, an Palmas Barbaraaltar in S. Maria Formosa in Venedig, endlich auch an Grecos Altarwerke in Toledo. Es konnte jedoch nicht ausbleiben, daß in späterer Zeit die Einteilung eine rein äußerliche wurde und die einzelnen Tafeln in größerem oder geringerem Maße in so enger Verbindung miteinander standen, daß die Teilung vollkommen sinnlos war, z. B. bei dem genannten Tizianschen Altarwerk, wo die linke untere Tafel mit dem Hauptbild völlig zusammengehört, bei dem großen Altarwerk des Albertino und Martino Piazza in der Incoronata zu Lodi (die drei unteren Tafeln) und dem Triptychon Bramantinos in der Ambrosiana zu Mailand, wo die Rahmen von Figurenteilen überschnitten werden (Abb. 36). — Wie unorganisch, wie ganz äußerlich die Zusammenstellung dieser Altarwerke erfolgte, sieht man auch daraus, daß oft der Maßstab der Figuren auf den einzelnen Flügeln ganz willkürlich wechselt. In dem angeführten Polyptychon der Piazza in Lodi zeigen die drei oberen Tafeln einen untereinander verschiedenen Maßstab: im Mittelstück, der Kreuzigung, erscheinen die Figuren wesentlich kleiner als auf den Seitenflügeln,



36. Bramantino: Madonna mit Heiligen und Stiftern. Mailand, Ambrosiana

und abermals verschieden ist der Maßstab der drei unteren Tafeln! Noch auffallender ist der Wechsel in der Größe der Figuren im Triptychon des Liberale da Verona und Niccolò Giolfino im Dom von Verona.

In Landschaftsbildern sind es vielfach die Baumstämme, durch die eine vertikale Teilung herbeigeführt wird — man denke an Frühwerke Tizians —, wo aber eine derartige deutliche Teilung durch Linien nicht stattfindet, wo sie vielleicht gar nicht möglich war, wie bei einem Repräsentationsbilde nach dem herkömmlichen Schema, da wird oft eine eigentümliche Zweiteilung der Komposition nahe der Mitte vorgenommen, wie schon in Cimas da Conegliano „Madonna mit Heiligen" in der Münchner Pinakothek. Hier hat dadurch, daß die Madonna sich nach der einen, das Kind nach der anderen Seite neigt, gewissermaßen eine Teilung in zwei Hälften stattgefunden: die Madonna mit dem hl. Hieronymus bildet die eine, das Christuskind mit Maria Magdalena die andere Gruppe; die eigentliche Mitte des Bildes ist freigeblieben. Ganz die gleiche Kompositionsweise findet sich in Cimas Bildern der Madonna mit Heiligen in Wien und Parma wieder, und in ähnlichem Sinn hat Giovanni Bellini in seiner Pietà der Brera (Abb. 37) Christus und Maria von der Mittellinie ein wenig nach links abgerückt und zu einer Gruppe zusammengefaßt, der die Figur des Johannes rechts gegenübersteht.

37. Giovanni Bellini: Pietà. Mailand, Brera

Das eigentliche Cinquecento geht über solch geringe Verschiebungen aus der Mittelachse weit hinaus und setzt die Hauptfigur ohne Zögern an den Bildrand; als ein Beispiel aus der brescianischen Malerei führen wir die „Madonna mit dem hl. Nikolaus" von Moretto an (Abb. 38), wo die Madonna ganz rechts oben auf einen Gesimsvorsprung gesetzt ist, während der von links nahende Heilige den Hauptraum des Bildes einnimmt. Im Oeuvre Tizians gibt es zahllose Beispiele für diese Kompositionsweise: von einer geringen Asymmetrie (Zigeunermadonna, Wien) und leichten Verschiebung der Hauptfigur aus der Mittelachse (thronender Markus mit vier Heiligen, Venedig, S. Maria della Salute) bis zur vollkommen seitlichen Stellung der Hauptfigur (Madonna Pesaro).

Schon bei den Malern des 15. Jahrhunderts zeigt sich auch im Repräsentationsbild, der Madonna mit Heiligen, überhaupt im Altarbild, diese Tendenz zur Asymmetrie, zur Dezentralisation aufs deutlichste. Bezeichnend dafür ist Cimas da Conegliano „Madonna mit den Heiligen Andreas und Michael" in Parma (Abb. 39), sein „Johannes d. T. mit Heiligen" in S. M. dell'Orto in Venedig oder gar das dem Lazzaro Bastiani zugeschriebene Bild der Madonna mit dem Dogen Mocenigo in der Londoner National Gallery (Abb. 25). Gleichwohl darf es nicht wundernehmen, wenn gerade hier, im Zeremonienbild, das traditionelle Schema einer symmetrischen und zentralen Gestaltung, wie es durch den Gegenstand geradezu

38. Moretto: Madonna mit dem hl. Nikolaus. Brescia, Gal. Martinengo

aufgenötigt schien, sich vielfach länger gehalten hat, wenn wir bei Malern wie Alvise Vivarini und Montagna so überaus häufig der herkömmlichen symmetrischen Darstellung der thronenden Madonna mit den links und rechts, oft aufs genaueste miteinander korrespondierenden Figuren der Heiligen begegnen. Es ist aber bemerkenswert, daß gerade die bedeutendsten Künstler dieser Übergangszeit vom 15. zum 16. Jahrhundert im Laufe ihrer Entwicklung, mit zunehmender Reife, immer klarer das Prinzip der Dezentralisation ausgesprochen haben: Giovanni Bellini ist in seinem Altarbilde der thronenden Madonna mit Heiligen in der Akademie (aus S. Giobbe) dem streng zentralen Schema nicht ausgewichen; in wie eigenartiger Weise, ganz im Sinne der Frieskomposition, erscheint aber in einem anderen Repräsentationsbilde, der „Madonna mit den Heiligen Markus und Augustinus und dem Dogen Barbarigo" in S. Pietro Martire in Murano, die Szene gestaltet (Abb. 24). Das strenge Schema ist in eine Kurve aufgelöst, die von links anschwillt und in der machtvollen Figur des Augustinus rechts einen Halt, eine „Fermate" findet. Die Madonna schaut nach links; und vor allem auch darum, weil auf der linken Seite weniger Raum freigeblieben ist als rechts, entsteht der Eindruck, als könne sich die Komposition nach rechts weiter fortsetzen, als dürfe man erwarten, daß rechts eine ähnliche Bilderscheinung auftaucht: eine Frieskomposition durchaus im Sinne des unendlichen Rapports. — Eines der in dieser Hinsicht interessantesten aller Altarbilder des Quattrocento ist schließlich Giovanni Bellinis letztes Werk: die „hl. Cristoforus, Hieronymus und Augustinus" in S. Giovanni Crisostomo in Venedig (Abb. 41). Was ist hier aus dem Schema der Santa conversazione geworden! Der hl. Hieronymus im Hintergrunde erscheint ganz klein und ins Profil gerückt, er hat keineswegs die beherrschende Stellung, die man bei einer Zentralfigur unbedingt erwarten würde; die beiden Heiligen an den Seiten, ohne Zusammenhang untereinander und mit der Mittelfigur, scheinen durch die eigentümliche Bildung des Vordergrundes sich auf einer ganz anderen Bühne zu befinden, viel mehr zum Beschauer oder zum Bildrahmen in Beziehung zu stehen, als mit dem Heiligen im Hintergrunde zu einem Bilde zu gehören: eine dekorative Frieskomposition in Hochformat, wie wir sie in anderer Form im Cinquecento öfters — ein besonders schönes Beispiel ist Tizians großes Altarbild der „Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen" in der Galerie des Vatikan — finden; Frieskompositionen sind natürlich nicht nur in breitem Format möglich.

Handelt es sich bei den zuletzt angeführten Bildern in Hochformat schließlich doch

39. Cima da Conegliano: Madonna mit den Heiligen Michael und Andreas. Parma, Pinakothek

40. Gaudenzio Ferrari: Christus vor Herodes. Varallo Sesia, Madonna delle Grazie

um in der Breite von links nach rechts durchgeführte Kompositionen — übereinandergesetzte Streifen — so sind endlich noch die eigentlichen Hochbilder zu erwähnen, wo die Bewegung nicht von links nach rechts, sondern von oben nach unten unendlich weiterzulaufen scheint. Aus dem Quattrocento ist hier zunächst auf die Werke Crivellis zu verweisen. Man beachte, wie die Stufen des Thronaufbaues der Madonna in Crivellis Madonnenbildern nach unten keinen festen Abschluß finden, wie das Ganze gleich einem Wasserfall herabströmt und weiterflutet — auch hier gibt es Pausen, Fermaten, und die Bewegung setzt dann von neuem an (Abb. 43). — Ebenso zeigen Zentralkompositionen des 16. Jahrhunderts in Oberitalien das eigenartige In-die-Höhe-Ziehen. Wenn ein veronesischer Maler wie Francesco Morone eine Kreuzigung malt, dann ist nicht nur das Bildformat, sondern ebenso auch die einzelne Figur derart in die Länge gezogen, daß zwischen Kopf und übrigem Körper eine ganz merkwürdige Proportion entsteht (Abb. 42). Man vergleiche endlich die Sebastiansdarstellungen Mantegnas in Wien und Dosso Dossis in der Brera mit dem berühmten Bilde des Sodoma in den Uffizien: wie sehr viel mehr ist das Bildformat und ebenso auch der Körper des Heiligen bei Dosso Dossi in die Länge gezogen. Die einfache Erklärung, Dosso Dossi fehle eben die klassische Proportion der Bildtafel, wie sie Sodoma gibt, würde zu sehr nur die negative Seite betonen und ebensowenig genügen wie etwa der allgemeine Satz, die oberitalienische Breitkomposition sei auf nichts anderes zurückzuführen als auf einen Mangel an streng tektonischem Empfinden gegenüber den Florentinern.

41. Giovanni Bellini: Die Heiligen Christoforus, Augustinus und Crisostomus. Venedig, S. Giovanni Crisostomo
(Phot. Anderson)

42. Francesco Morone: Golgatha. Verona, S. Bernardino
(Phot. Alinari)

Schließlich sind hier noch die eigentümlichen Abschneidungen zu erwähnen, die man am Bildrand so häufig findet, schon bei Mantegna („Kreuzigung" im Louvre) und Cossa (Predellenbilder im Vatikan); von Carpaccio gibt es kaum ein Bild ohne die merkwürdigsten Erscheinungen dieser Art, die schon an ganz späte Kunst erinnern (Abb. 12), so daß hier oft ein Zweifel entsteht, ob man es mit vollständigen Bildern oder mit Fragmenten zu tun hat. Man denke nur an das bekannte Bild der Kurtisanen auf dem Balkon im Museo Correr in Venedig. Aus dem Cinquecento erwähnen wir als besonders extremes Beispiel derartiger Abschneidungen die Altartafel von Girolamo dai Libri in S. Anastasia in Verona (Abb. 17), die auch von der Vorliebe dieser Maler, das Bild übermäßig in die Höhe zu ziehen, wieder aufs deutlichste Zeugnis ablegt.

Von großem Interesse ist auch die K u r v e n b i l d u n g in oberitalienischer Malerei. Wo dieselbe nicht in ganz unregelmäßig-ornamentalem Sinn gestaltet ist, wie bei Butinone (Abb. 35) oder Gaudenzio Ferrari (Abb. 40), da entspricht sie in eigentümlicher Weise der

Frieskomposition mit dem Prinzip des unendlichen Rapports. Die Kurvenbewegung in Giovanni Bellinis Altarbild in Murano (Abb. 24) wurde schon erwähnt. Wie das Prinzip der von der Seite anschwellenden getragenen Kurve, die in einheitlichem Fluß durch das Bild geht, Allgemeingut der Schule wird, zeigt die dem Catena zugeschriebene sog. „Anbetung der Könige" in London und den eigentlichen Gipfelpunkt dieser Kompositionsweise bedeutet dann die „Madonna mit den Camerlenghi" von Tintoretto (Abb. 44).

Es ist zum Verständnis der oberitalienischen Frieskomposition notwendig, den vollkommenen Unterschied dieser Kompositionsweise, die durchaus dem Stil der Renaissance angehört, von der ebenfalls als Fries- oder Breitkomposition zu bezeichnenden Gestaltung der klassizistischen Schöpfungen späterer Jahrhunderte sich zu vergegenwärtigen. Diese haben einen ganz anderen Grad von Lockerung der Teile. Oberitalienische Frieskomposition der Renaissance unterscheidet sich von klassizistischem Stil durch eine viel größere Kontinuität der Figuren. Man vergleiche einmal Tizians „Jupiter und Antiope" mit der ganz ähnlichen Darstellung der „Venus mit Eroten" des schon fast vollkommen klassizistischen Domenichino im Musée Condé zu Chantilly (Abb. 45): die Lagerung der Figuren ist in beiden Bildern fast die gleiche, doch besteht bei Tizian ein ganz anders zusammenhängender Fluß, eine ganz andere Kontinuität der Teile. In Domenichinos Bild sind die einzelnen Figuren in ihren antiken Posen wie Versatzstücke ganz locker, ohne Zusammenhang nebeneinandergestellt. — Interessant ist auch, daß in klassizistischen Bildern die leeren Stellen nicht als „Pausen" im musikalischen Thema wirken, wie etwa in Tintorettos „Madonna mit den Camerlenghi" (Abb. 44), sondern als leere Flächen im eigentlichen Sinn. Wie sehr erscheint schon Rubens mit seinem leeren Raum über den Figuren hier als der Klassizist gegenüber Tintoretto mit seiner ganz anderen „latenten Sympathie" der Teile.

43. Carlo Crivelli. Madonna mit Kind. Mailand, Brera

* * *

44. Jacopo Tintoretto: Madonna mit den Tesorieri. Venedig, Akademie

Das Auseinanderlegen, die Lockerung der Bildelemente in oberitalienischer Malerei hat seine Wurzel keineswegs nur in dem dekorativen Prinzip einer Komposition im Sinne des unendlichen Rapports oder des irregulären Ornaments. Es war ebensosehr die malerische Tendenz nach einer Einheit von Licht- und Raumwirkung, nach einer Darstellung der Gegenstände in ihrer natürlichen Wirkung im freien Raum, in einem einheitlicheren, engeren Zusammenhang mit der Umgebung, der Landschaft, als dies in Florenz üblich war, was schon im Quattrocento zu einer freien Lösung, zu einer Lockerung der einzelnen Glieder des Bildes geführt hat. Derjenige Künstler, der hier für Oberitalien, für Venedig ebenso wie für Padua und Ferrara maßgebend war, ist Piero della Francesca gewesen.

Was Piero della Francesca zu einem so überaus einflußreichen Künstler gemacht hat, war die ganz neue Art, wie in seinen Bildern die Figuren vollkommen gleichmäßig in diffusem Licht modelliert sind und wie dadurch die Raumwirkung eine bis dahin unerhörte Leichtigkeit, Einheit und Natürlichkeit gewann. Vergleicht man die Raumwirkung Pieros della Francesca mit derjenigen, wie sie den oft mit viel stärker plastischen Mitteln arbeitenden Florentiner Malern im Quattrocento eigen war, so ist es auffallend, in wieviel höherem Grade die Figuren in Pieros della Francesca Werken von der Standfläche gelöst, wie sehr viel mehr sie von Luft umgeben scheinen; so sicher sie im Raume stehen, so leicht, gleichsam schwebend ist doch ihre Erscheinungsweise (Abb. 49). In den Bildern des Botticelli, des Ghirlandajo, des Filippino Lippi sind die Figuren in einer ganz anderen Weise miteinander und mit der Bodenfläche verwachsen. Der Unterschied liegt zu einem Teil darin begründet, daß Piero della Francesca die Licht- und Schattenflächen innerhalb der Figuren in einem ganz anderen Grade in großen Massen zusammenhält. Am Anfang des Quattrocento hatte wohl Massacio in seinem Fresko vom „Zinsgroschen" in der Brancacci-Kapelle eine unvergleichlich freie Lösung der Figuren im Raum erreicht — wie sie erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts in Florenz wieder Allgemeingut wurde; von Masaccios unmittelbaren Nachfolgern sind nur wenige in gleicher Weise den technischen, perspektivischen und vor allem den Lichtproblemen nachgegangen: Uccello, Baldovinetti, Domenico Veneziano. Eben als ein Gehilfe des Domenico Veneziano wird Piero della Francesca bezeichnet. Die Hauptmeister des Florentiner Quattrocento, Botticelli, Filippino Lippi, auch Ghirlandajo geben durchaus jenes eigentümliche Verwachsensein, Verankertsein der Figuren untereinander und mit der Standfläche, das sich so vollkommen von Pieros freier Licht- und Luftraumwirkung unterscheidet.

Piero della Francesca war gegen 1448—50 in Ferrara; wie groß sein Einfluß hier war, zeigt die abgebildete Gruppe aus dem Hauptwerk des Francesco Cossa, dem Fresken-

45. Dominichino (?): Venus mit Eroten. Chantilly, Musée Condé

zyklus im Pal. Schifanoia in Ferrara (Abb. 26) mit ihrer eigentümlichen Intimität der Raumstimmung oder die bekannte Figur des „Herbstes" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, deren weiche, vollkommen in diffusem Licht durchgeführte Modellierung in der florentinischen Malerei dieser Zeit keinerlei Analogien findet. Schon in einzelnen Hauptwerken des ersten ferraresischen Meisters, des Cosimo Tura, darf man einen Einfluß des Piero della Francesca erblicken: in der „Verkündigung" der Kathedrale in Ferrara mit ihrer starken und eigenartigen Lichtwirkung (Abb. 46) oder in der Ancona Roverella in London; hier zeigt ein Detail (Abb. 47) ebenso die Intimität der Raumwirkung im ganzen wie die feine, in diffusem Licht durchgeführte Behandlungsweise Pieros della Francesca.

Pieros Einfluß war außerordentlich weitreichend; auch Antonello da Messina konnte sich ihm nicht entziehen, wie Mittel- und Hintergrund in seinem „hl. Sebastian" der Dresdener Galerie deutlich beweisen (Abb. 48). Die Erscheinungsweise der Figuren im vom Licht durchfluteten Raum entspricht durchaus der Art des Piero della Francesca.

Aus der paduanischen Malerei ist ein interessantes Beispiel für eine Mischung diffuser Lichtwirkung mit plastischen Einzeleffekten das dem Niccolò Pizzolo zugeschriebene Bild des Ecce homo in der Galerie Liechtenstein in Wien (Abb. 51). Bonos da Ferrara Cristoforusfresko der Eremitanikapelli in Padua (Abb. 20) erscheint ohne den Einfluß Pieros della Francesca undenkbar. In Venedig hat niemand so sehr wie Carpaccio die Kunstweise des Piero zwar nicht eigentlich aufgenommen, so doch weitergebildet und umgeformt. Nicht selten begegnet man hier noch im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert den überraschendsten Innenraumwirkungen: Carpaccios „Geburt Mariä" in Bergamo (Abb. 12) erinnert aufs lebhafteste an Darstellungen viel späterer Zeit und in einer anderen, wenn auch nicht gleich modern anmutenden Weise haben andere venezianische Maler die Stimmung des geschlossenen

46. Cosimo Tura: Verkündigung. Ferrara, Kathedrale (Phot. Anderson)

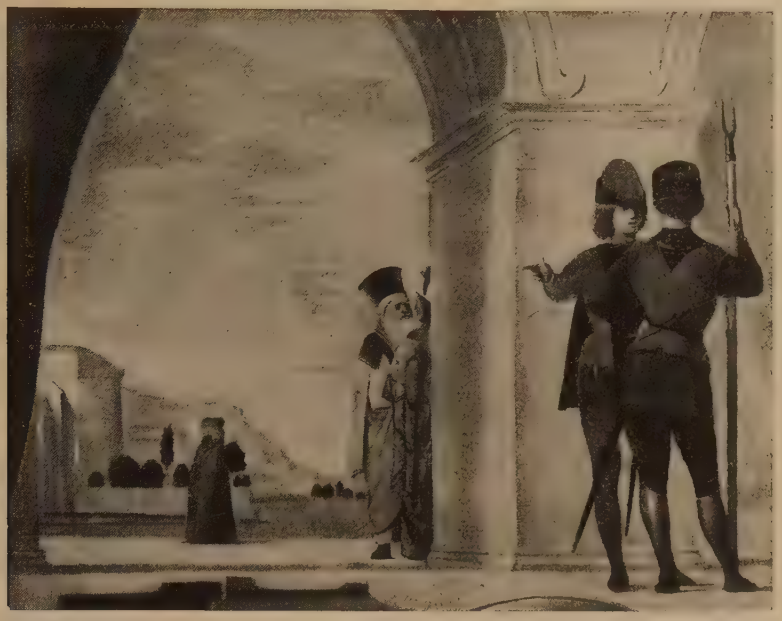
Raumes zur Darstellung gebracht (Gentile Bellini in der Madonna der Sammlung Mond in London, im „Wunder des Kreuzes", Venedig, Akad., schließlich Marco Marziale in zahlreichen Bildern). Auch die Wirkung des diffusen Lichtes im freien Raum hat Carpaccio wiedergegeben. Betrachtet man Einzelheiten aus dem Ursulazyklus wie den Kopf der Heiligen im „Abschied Ursulas" (Abb.50), so findet man hier genau jene Art von Modellierung, mit leichten, durchsichtig grauen Schatten, wie sie Piero della Francesca zuerst in die italienische Malerei eingeführt hat.

Immer ist in Oberitalien eine ganz andere Einheit der Gesamtraumstimmung, des von Licht durchfluteten Raumes, sei es nun ein Innenraum oder eine Landschaft zu bemerken. In Bildern, die Figuren in Landschaft enthalten, sind die Figuren ganz anders in die Landschaft hineingezogen, die landschaftlichen Motive wirken nicht so als Requisiten, wie dies oft nicht nur in Florenz, sondern auch in Umbrien, bei Signorelli, der Fall ist, wo das Interesse allzusehr auf die Figuren konzentriert erscheint.

Die freie Lösung der Figuren voneinander im freien Raum war neben dem Einfluß Pieros della Francesca und seiner eigenartigen Lichtbehandlung vor allem Mantegnas Raumtendenz zu verdanken. Wie ausgeprägt ist schon in einem Frühwerk des gerade in seiner Jugend so stark von Mantegna beeinflußten Giovanni Bellini, der „Kreuzigung" des Museo Correr in Venedig, die Freiheit und Gelöstheit der Figuren. Geringere Maler dieser Zeit haben diese Freiheit nicht ganz in dem gleichen Grade: in Bartolommeo Montagnas Bildern bemerkt man oft ein eigentümliches Kleben der Figuren am Bildrand, eine sehr ausgesprochene Unfreiheit, man betrachte nur Montagnas Altartafel in Berlin (Abb. 52); vollends im Cinquecento wird das Verhältnis gegen früher ein umgekehrtes, ein solches Verwachsensein, Nichtloskönnen vom Bildrand, wie wir es im Cinquecento bei dem Veroneser Maler Girolamo dai Libri finden (Abb. 17), dürfte in Florenz zur gleichen Zeit schwerlich vorkommen.

In engstem Zusammenhang mit der freien Lösung der Figuren im Raum, wie sie Oberitalien, vor allem Ferrara und Venedig, durch Piero della Francesca vermittelt wurde, steht die Tektonik der Einzelfigur. Man wird bei Piero della Francesca eine ganz eigenartige, nicht selten ein wenig steife und befangene, aber doch immer aufrechte und ent-

47. Cosimo Tura: Detail aus der „Ancona Roverella". London, Nationalgalerie (Phot. Hanfstaengl)



48. Antonello da Messina: Detail aus „Der hl. Sebastian". Dresden, Galerie
(Phot. Bruckmann)

49. Piero della Francesca: Geißelung Christi. Urbino, Dom
(Phot. Anderson)

50. Carpaccio: Detail aus „Abschied der Ursula". Venedig, Akademie
(Phot. Anderson)

schiedene, oft sogar freie, niemals unsichere Haltung der Figuren finden — wie sie dann ganz ähnlich bei Cossa und den anderen ferraresischen Malern dieser Zeit wiederkehrt. Im nördlichen Italien war Mantegna derjenige Künstler, der durch sein Vorbild schon im Quattrocento die Tektonik der Figur zu einer der ersten Bedingungen der Bildwirkung erhoben hat. Die Entwicklung hat in Oberitalien den umgekehrten Gang genommen wie in Florenz, wo zu Beginn des Quattrocento, bei Masaccio, die Tektonik eine außerordentlich große war, um später wieder geringer zu werden und dann im 16. Jahrhundert, im Gegensatz zu Oberitalien, erst ihren eigentlichen Höhepunkt zu erreichen.

Die Entschiedenheit der Achsenstellungen ist in Mantegnas Werken außerordentlich ausgeprägt, die Stärke des dekorativen Eindrucks beruht zu einem großen Teil in dieser entschiedenen Stellung der Achsen zur Bildebene. Man beachte, wie immer die Köpfe in Stellungen und Ansichten gezeigt werden, die dadurch, daß sie deutlich und scharf gegeneinander kontrastieren, dem Bildeindruck eine außerordentliche Festigkeit und Sicherheit verleihen; ist — im Altarbild — der Kopf eines Heiligen auf der rechten Bildseite nach oben gewendet — um ihn ganz klar zeigen zu können, — so wird der entsprechende Kopf an der anderen Bildseite ganz wenig nach unten geneigt — beide Köpfe dabei in strenger Faceansicht gesehen (Madonna Trivulzio, Abb. 53). Was diese Klarheit der Tektonik, das Suchen nach scharfen Gegeneinanderstellungen, nach ausgeprägten Begegnungen der Linien für den Eindruck bedeutet, macht erst ein Vergleich mit mittelitalienischer Kunst, mit Umbrien, recht deutlich, man denke an Bilder Peruginos oder Pinturichios mit ihren eigentümlich laxen und vagen Parallelstellungen schräg und unentschieden geneigter Köpfe, wo keine klare Richtung durchgreift und den Eindruck entschieden macht. Daß auch bei dekorativer Kleinteiligkeit, wie sie Pinturichio gibt, in Oberitalien eine Tektonik möglich war, zeigt das Beispiel der Bilder Crivellis, sicherlich war zum großen Teil dem Einfluß des Mantegna diese Vereinigung

51. Niccolò Pizzolo (?): Ecce homo. Wien, Galerie Liechtenstein

von kleinteiliger Dekorationsweise und strenger Tektonik der Einzelfigur zu verdanken. Freilich zeigen gerade Crivellis Bilder, wie äußerlich oft in Venedig die Tektonik aufgefaßt wurde; es sind nur klare Richtungsgegensätze in der Fläche angestrebt. Ein eigentliches Gefühl für Tektonik fehlt durchaus. Im 16. Jahrhundert bleibt Oberitalien, namentlich in den kleineren Lokalschulen, hinter Florenz und Rom weit zurück. Charakteristisch dafür ist die unentschiedene Art, wie etwa im „Christus mit Heiligen" des Vicentiners Buonconsiglio (Marescalco) in S. Spirito in Venedig (Abb. 54) die Figuren dastehen oder wie unfrei Girolamo dai Libri seine Heiligen als Rahmenparallelen hinsetzt (Abb. 17).

* * *

Eine besondere Erörterung verlangt die Stellung der oberitalienischen Malerei zum Raumproblem.

52. Bartolommeo Montagna: Madonna mit Heiligen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Phot. Hanfstaengl)

Unter diesem vieldeutigen Begriff pflegt man verallgemeinernd die Darstellung räumlichen Volumens zu verstehen und damit ganz verschiedene Dinge zusammenzufassen, die wir hier im einzelnen zu scheiden haben. Vor allem ist es notwendig, Körperlichkeit und Tiefenraumwirkung scharf voneinander zu trennen. Körperlichkeit der Einzelfigur ist meist die primitivste Stufe dreidimensionaler Darstellung und braucht sich keineswegs mit einer eigentlichen Raumwirkung zu verbinden. Innerhalb der Tiefenraumdarstellung handelt es sich darum, ob und in welchem Grade nur eine allgemeine Tiefenraumwirkung oder die Veranschaulichung eines deutlich begrenzten Raumes beabsichtigt ist. Schließlich kommt noch die Frage in Betracht, in welcher Weise — ob etwa durch eine Folge von hintereinanderstehenden Flächenschichten — ein Tiefenraum zur Anschauung gebracht ist.

Während die florentinische Malerei vom Gesamtraum ausgeht, hat die oberitalienische Kunst mit der Körperlichkeit der Einzelfigur den Anfang gemacht und ist lange Zeit dabei stehengeblieben. Eine Tendenz zu lebhafter Tiefenraumwirkung finden wir in Oberitalien im Quattrocento nur vorübergehend und nicht unbeeinflußt von fremder Kunst. Im Cinquecento scheiden sich die einzelnen Schulen. Die venezianischen Maler sind der Tiefenraumwirkung aus dem Wege gegangen, und nur ein einziger, Tintoretto, hat hier, allerdings ein Äußerstes geleistet. Doch ist auch hier die Raumwirkung von so besonderer Art, daß letzthin das venezianische Flächenprinzip dennoch nicht eigentlich durchbrochen wird.

In der ersten Hälfte des Quattrocento hat Oberitalien nichts den Fresken Masaccios auch nur im entferntesten Vergleichbares hervorgebracht. Zu gleicher Zeit mit Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle entstand in Venedig Jacobello del Fiores Gerechtigkeitsbild (Abb. 1), und wesentlich später noch konnte Michele Giambono sein Altarwerk des Erlösers mit Heiligen

53. Mantegna: Madonna mit Heiligen. Mailand, Principe Trivulzio

54. Buonconsiglio (Marescalco): Der Erlöser zwischen zwei Heiligen. Venedig, S. Spirito
(Phot. Anderson)

(Venedig, Akademie) malen, wo die Figuren fast ohne jede Tiefenwirkung auf Goldgrund gesetzt sind. Venedig hat freilich infolge seiner besonderen Eigenart die Raumwirkung ungewöhnlich lange vernachlässigt. Auch im späteren Quattrocento gibt es in der Lagunenstadt nichts, was etwa Piero Pollaiuolos „Prudentia" in den Uffizien an die Seite gestellt werden könnte, wo durch die machtvolle Körperlichkeit einer einzelnen Figur auch ein Tiefenraum aufs eindringlichste zur Anschauung gebracht ist. Derjenige Künstler, der in Oberitalien den Anstoß zur eindrucksvollen Darstellung von Körperlichkeit und Tiefenraum recht eigentlich erst gab, war Mantegna; und die besondere Eigenart der Raumwirkung des Mantegna brachte es mit sich, daß in der oberitalienischen Malerei dieser Zeit viel mehr als gleichzeitig in Florenz eine von weitem der Art des klassischen Cinquecento nahekommende Raumwirkung sich entfalten konnte. Mantegna gibt schon in seinen Frühwerken, den Fresken der Eremitanikapelle, Körperlichkeit und lebhafte Tiefenvorstellung im begrenzten Raum und er gibt diesen Raum — dies ist das Entscheidende — durch sichere Flächenschichtungen im Sinne des antiken Reliefstiles. Überall ordnen sich bei Mantegna die Figuren klaren und bestimmten Flächenschichten ein, gerade hieraus ihre Schönheit, ihren dekorativen Reiz ebenso wie ihre hohe Monumentalität ableitend, und von Mantegna ist dieser Stil auf die vielen oberitalienischen Künstler, die unter seinen Einfluß kamen, in mehr oder minder hohem Grade übergegangen. Die Geschichte der oberitalienischen Malerei im Quattrocento ist fast identisch mit einer Geschichte des Einflusses Mantegnas.

In der ferraresischen Schule spricht sich die „Flächenhaftigkeit“ überall deutlich aus, die Einstellung der Formen in die Fläche geschieht indes nicht immer mit derselben Entschiedenheit wie in Mantegnas Werken. Ein Bild wie Cossas „Madonna mit Heiligen“ der Galerie in Bologna hat bei plastischen Details im ganzen einen flächenhaften Charakter durch die sichere Einordnung des Ganzen in Schichten — betrachtet man aber Einzelheiten, wie die Köpfe der Heiligen zu Seiten der Madonna, so findet man nicht ganz jenen Grad von Einstellung in die Fläche, wie sie Mantegna etwa im Altarbild von S. Zeno erreicht (Taf. II), wo der Kopf der Maria durch seine Emporwendung in der Fläche eine ganz andere ornamentale Schönheit entfaltet, ganz anders im Flächenbild aufgeht.

55. Mantegna: Madonna della Vittoria. Paris, Louvre

Merkwürdig ist freilich, daß Mantegna bei aller Energie und Sicherheit der Raumschichten im Sinne des Reliefprinzipes keineswegs die „unsichtbare Vorderfläche“ streng gewahrt hat, die heute als eine der ersten Forderungen des Flächenstiles aufgestellt zu werden pflegt. Sehr oft finden sich Motive, die über die vorderste Fläche, den Bühnenrand, hinausragen. Es ist schon davon die Rede gewesen, wie in der Tendenz nach intim-dekorativer Wirkung derartige „Stilwidrigkeiten“, wie die moderne Ästhetik sie nennen könnte, möglich waren. Dieses panoramenartige Vortreten der Figuren, wie es in der Camera degli Sposi in Mantua am auffallendsten ist (Abb. 16), gehört zu jenen barocken Motiven, deren es bei Mantegna noch mehrere gibt — die eigentümliche Untensicht im Deckenbild der Camera degli Sposi ist eines von diesen —; es erscheint als ein Frühsymptom des Barock in ähnlichem Sinne wie die übergroße Darstellung einzelner Figuren im Vordergrund in den Bildern des Pordenone.

Es ist nun sehr interessant zu beobachten, daß der Grad der allgemeinen Tendenz zur Tiefenraumwirkung, insbesondere zur Wirkung des klar begrenzten Raumes, bei Mantegna ebenso wie bei zahlreichen anderen oberitalienischen Malern im Laufe ihrer Entwicklung keineswegs eine Steigerung erfährt, sondern im Gegenteil an Stärke verliert. In Mantegnas Frühwerken ist die Raumwirkung am eindrucksvollsten, und immer wird hier die Darstellung des deutlich begrenzten Raumes mit allen Mitteln angestrebt. In den Eremitanifresken (vergl. Abb. 4) sind es nicht nur die perspektivisch sich verkürzenden Linien der Architektur, sondern ebenso auch große Figuren, im Vordergrund, in starker Verkürzung gesehen, die durch ihre Körperlichkeit den Tiefenraum schaffen helfen — ein Beispiel ist die Figur des Henkers im „Martyrium des hl. Christoph“; derartig auffallende Verkürzungen hat Mantegna in den Werken

56. A. Borgognone: Thronende Madonna mit Heiligen. Mailand, Ambrosiana
(Phot. Anderson)

seiner früheren Zeit oft angewandt wie etwa in der Kreuzigungspredella des Louvre oder im „Ölberg" der Londoner National-Gallery, wo überall nicht nur die in Verkürzung gesehenen figuralen Motive im Vordergrund, sondern ebenso auch die Formationen der Landschaft ganz deutlich in die Tiefe führen. In Spätwerken aber, wie dem „Parnaß" im Louvre (Abb. 31) versperrt Mantegna durch den mittleren Aufbau den Tiefenraum, und in der „Madonna della Vittoria" (Abb. 55) tritt die klare Tiefenraumwirkung dem dekorativen Reichtum gegenüber vollkommen zurück, eine derartige Komposition wäre für den frühen Mantegna, den Schöpfer der Eremitanifresken, undenkbar.

Stammen die Fresken der Cappella Portinari in S. Eustorgio in Mailand wirklich von Foppa, dem sie mit guten Gründen zugeschrieben werden, so haben wir auch hier wieder ein Beispiel dafür, wie ein oberitalienischer Maler sich von der stärksten Tiefenraumtendenz zur Fläche zurückentwickelt. Wir bemerken in diesen Fresken die Bemühung zur Schaffung einer klaren und begrenzten Tiefenraumvorstellung von einer Energie, wie sie später weder in Bildern Foppas selbst noch in denen seiner Nachfolger, Zenale, Butinone und Borgognone sich wieder finden. Bei diesen Malern begegnet man oft einem fast vollkommenen Flächenbild, man denke an Butinones „Hl. Martin mit dem Bettler", wo von Tiefenwirkung kaum mehr gesprochen werden kann (Abb. 35). In Bildern, wie Borgognones „Madonna mit Heiligen" (Abb. 56), fehlt ebensowohl eine eigentliche Flächen- wie auch eine klare und sichere Tiefenraumwirkung. Zwar zeigt sich in Einzelnem, wie in den perspektivischen Verkürzungen der Architektur, die Tendenz zu lebhafter Raumwirkung, anderes indes widerspricht einer klaren Tiefenvorstellung vollkommen; die Madonna ist viel zu groß gegeben, und vor allem wirkt die Farbe der Raumvorstellung durchaus entgegen: das überall verstreute Gold hält das Bild in der Fläche fest. Auf diese Weise kommt ein merkwürdig unsicheres Flächenbild zustande — das mit jener klaren Flächenhaftigkeit im Sinne des Reliefprinzips natürlich nicht das mindeste zu tun hat. — In den meisten Fällen handelt es sich bei diesen Malern weniger um eine klare Tendenz zur Flächenhaftigkeit, ein ausgesprochenes Stilprinzip, als vielmehr um ein Unvermögen, den Raum überzeugend zu gestalten, insbesondere in frühen Werken wie der „Madonna mit Heiligen" von Andrea da Murano und Giovanni d'Alemagna in der Akademie von Venedig (Abb. 57). Unzweifelhaft hat aber in Oberitalien ganz im allgemeinen die Tendenz zum Tiefenraum fast niemals diejenige maßgebende Rolle gespielt wie in Florenz. Indes darf man von einem bewußten Verzicht

des Künstlers auf jegliche Raum- und Körperwirkung in der oberitalienischen Malerei des 15. Jhhs. natürlich nicht sprechen, auch nicht bei den Werken Crivellis, wo trotz aller dem Teppich und Mosaik nahekommenden Wirkung der Farbenverteilung sich doch überall in der Modellierung die allerstärksten plastischen Tendenzen verraten. Am besten bezeichnet man das Stilprinzip des Crivelli wohl als eine Tendenz zu starker Körperlichkeit der Figur ohne klare Wirkung eines Tiefenraumes. Klarer, einheitlicher und ruhiger ist die Flächenwirkung in den Bildern des Gentile Bellini und seiner Schüler; bei einer vorwiegend auf die Auffassung der Farbe gerichteten Augeneinstellung erscheinen diese Bilder durchaus als farbige Flächen.

57. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini: Thronende Madonna mit Kind und Heiligen. Venedig, Akademie
(Phot. Alinari)

Im oberitalienischen Cinquecento stehen sich deutlich die drei verschiedenen Arten der Raumbehandlung, wie sie in Venedig, Mailand und Parma ausgebildet wurden, gegenüber. In Venedig und der von Venedig unmittelbar abhängigen Kunst der Terra ferma, im Friaul ebenso wie in Bergamo und Brescia — obwohl in all diesen Orten in wesentlich geringerem Grade als in Venedig selbst — ist die Tendenz zum Tiefenraum überhaupt eine geringe, angefangen von Giorgione, der in seiner Madonna von Castelfranco wohl eine Anregung zur Tiefenvorstellung, aber keinerlei klar umgrenzten, geschlossenen Raum gibt, bis zu Tizian, der nur ganz selten, wie etwa in der „Verkündigung" im Dom zu Treviso, überhaupt eine lebhafte Tiefenvorstellung entfaltet, in den meisten Werken alle Figuren in einer Ebene aufreiht. Der Stil der venezianischen Schulbilder im 16. Jhh. ist ein durchaus flächenhafter. Man kann der Tiefenwirkung nicht mehr entgegenarbeiten, als dies in Bonifazio di Pitatis „Geißelung Christi" in der Galerie von Rovigo geschehen ist (Abb. 58), wo die Christus umgebenden Schergen eine Drehung vollführen: nichts wirkt der Raumvorstellung mehr entgegen als eine solche Art von Rotation. Auch bei denjenigen Malern, die den Stadtvenezianern ferner stehen, wie dem Bergamasken Bernardino Licinio, ist die Breitentwicklung der Figuren in der Fläche überall das vorherrschende Prinzip; dies zeigt sehr deutlich Bernardino Licinios bekannte Darstellung der „Madonna mit Heiligen" in der Frarikirche zu Venedig: wie die Heiligen sich nicht eigentlich zur Madonna neigen, sondern sich ganz frontal in der Fläche ausbreiten: überall spricht sich aufs deutlichste die Tendenz zum Flächenbild aus.

Auch auf der letzten Stufe der venezianischen Entwicklung, bei Tintoretto, bleibt, freilich in verändertem Sinne, das venezianische Flächenbild gewahrt. Wohl wird hier, oft sogar

58. Bonifazio di Pitati da Verona: Geißelung Christi. Rovigo, städtische Galerie

mit äußerster Intensität, eine Tiefenwirkung angestrebt, immer aber sind es Flächen, nicht mit Linien umgrenzte Flächen, sondern Farbflächen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, auch dort wo eine schichtenhafte Verfestigung im alten Sinne fehlt. Niemals wird eine Farbe allmählich in die andere übergeführt — auch die Einzelform erscheint nicht durch eine allmähliche Veränderung der Farbe oder Farbhelligkeit modelliert —; immer ist die Wirkung auf eine Aneinanderreihung von Farbschichten, farbigen Kulissen aufgebaut, und die — vom Gegenstand überhaupt viel mehr als in der vorangehenden Malerei losgelöste — Farbe beherrscht das Bild so vollkommen, sie hat eine so sehr entmaterialisierende Wirkung, daß der Gesamteindruck durchaus einer farbigen Vision, einem Flächenbild, im Sinne des „Fernbildes", gleichkommt.

Man muß, um das Wesentliche des Stiles Tintorettos und der venezianischen Malerei überhaupt — denn Tintoretto hat nur das vollendet, was in Venedig immer im Keim vorhanden war — mit größter Deutlichkeit zu erkennen, den äußersten Gegensatz betrachten: die Malerei von Parma, die Kunst des Correggio und Parmeggianino. Hier ist von Flächenhaftigkeit keine Rede mehr, weil jede Schichtenwirkung, jede Zusammensetzung aus Farbflächen — seien es große oder kleine, „kurze" Farbflächen — fehlt. Es geht eine einheitliche, gewissermaßen von vorn nach hinten sich „schlängelnde" Bewegung durch das Bild (vgl. Correggios Madonna mit dem hl. Sebastian, Abb. 59). Eine Figur reiht sich an die andere, und dort, wo sich an die Figuren im Vordergrund eine Landschaft anschließt, wie in

59. Correggio: Madonna mit dem hl. Sebastian. Dresden, Galerie

60. G. Mazzuola: Verkündigung. Mailand, Ambrosiana

Correggios „Leda“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), da setzen die Formen der Landschaft die Schwellungen und Kurven der Figuren fort (Abb. 61). Die Farbflächen sind nicht breit gegeneinander gesetzt wie in Venedig, sondern allmählich erscheint eine Farbe in die andere übergeführt; die Formen „schwellen“. Die Farbe ist nicht vom Gegenstand losgelöst, sie folgt vielmehr der Form in allen Einzelheiten ihrer plastischen Bildung.

Es gibt keinen größeren Gegensatz zu jeder Art von Flächenhaftigkeit, als die Kunst des Correggio. Hier konnte dann Baroccio und die Malerei der Barockzeit anknüpfen.

Die deutlichsten Symptome für die Auflösung des Renaissancestiles in der oberitalienischen Malerei sind Kompositionsmotive wie die Querlegung der Antiope in Correggios „Jupiter und Antiope“ (Paris, Louvre) oder die Schrägstellung des Tempels in Mazzuolas „Verkündigung“ der Ambrosiana (Abb. 60). Hier vielleicht zum ersten Male ist die der Vordergrundsebene parallele G r u n d fläche — als solche wirkt die Tempelfront für den Haupteindruck — ersetzt durch ein Schrägmotiv.

Zur venezianischen Art der Raumwirkung steht nicht nur diejenige des Correggio in Parma, sondern auch die m a i l ä n d i s c h e Behandlungsweise im Gegensatz. Wie in Parma werden auch hier die Formen nicht breitflächig wie in Venedig, sondern allmählich schwellend in Licht und Schatten modelliert — man betrachte die Formbehandlung des Boltraffio

61. Correggio: Leda. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(Phot. Hanfstaengl)

(Abb. 64) — ein Unterschied zu Correggio und seiner Schule besteht aber darin, daß meist nicht der Gesamtraum kontinuierlich durch eine Aneinanderreihung von allmählich modellierten Einzelformen gebildet wird; im allgemeinen sind es in der lombardischen Malerei nur eben jene plastisch modellierten Einzelmotive, Figuren, die vor den Hintergrund oder vor eine Kulisse im Mittelgrund gesetzt werden, von denen die Wirkung ausgeht (Abb. 63). Es fehlt die Kontinuität einer einheitlichen Bewegung vom Vorder- zum Hintergrund, wie sie nicht nur den Schöpfungen Correggios, sondern ebenso auch allen anderen Malern von Parma: Parmeggianino, Bedoli, Gandino del Grano, Bernardino Gatti eigen ist.

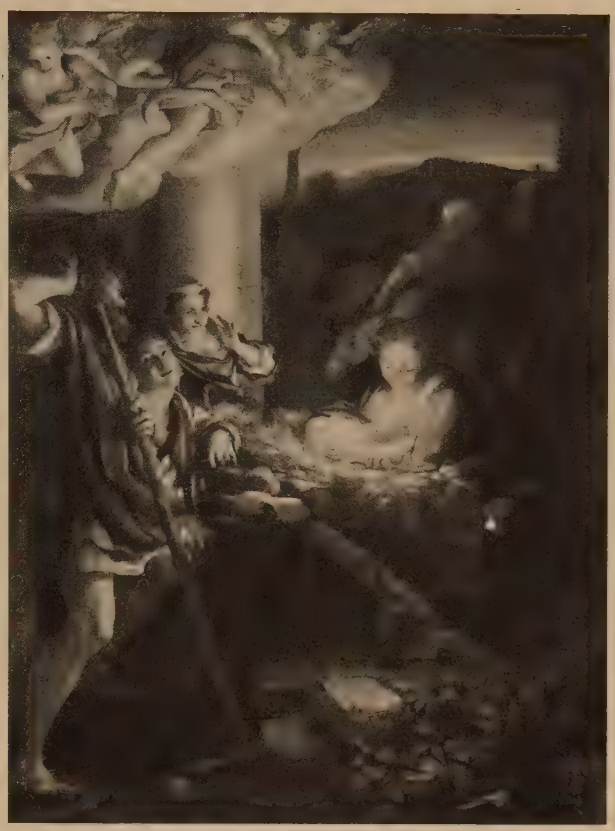
So große Verschiedenheiten nun auch in Oberitalien zwischen der Raumbehandlung in Venedig und den übrigen Schulen bestehen, so ist doch die sehr viel geringere Bedeutung, die hier, im Gegensatz zu Florenz, die Darstellung des begrenzten Tiefenraumes innehat, allen oberitalienischen Schulen gemeinsam.

Noch einige Worte über die Perspektive. In Oberitalien macht sich in ganz anderem Umfang als in Florenz und Rom ein ausgeprägter Subjektivismus der Auffassung geltend. Die Perspektive ist keineswegs immer eine vollkommene oder auch nur annähernd normal-zentrische; der Standpunkt des Beschauers, auf den die Bildansicht berechnet ist, erscheint nicht selten in auffallendster Weise an den Bildrand oder nach unten verschoben.

Schon Mantegna hat in den Eremitanifresken, am stärksten im „Gang des Jakobus zum Richtplatz", die Bildgestaltung vollkommen auf den unten stehenden Beschauer berechnet, und im Deckenbild der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua dieses Prinzip bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt: die Figuren sind in stärkster Verkürzung gesehen, so wie sie dem untenstehenden Beschauer erscheinen. Wir werden noch später hiervon zu handeln haben. Gentile Bellini gibt in den Orgelflügeln mit Darstellungen stehender Evangelisten (Venedig, S. Marco), Giovanni Bellini in seiner „Madonna mit Heiligen" aus S. Giobbe, jetzt in der Akademie in Venedig, eine wenn auch geringe Untensicht, in seinen Bildern mit Landschaftsdarstellungen (Stigmatisation des hl. Franziskus, London; Kreuzigung und Christus im Sarkophag, Museo Correr; religiöse Allegorie, London, Nationalgalerie; Taufe Christi, Vicenza; Madonna mit Heiligen, S. Francesco della Vigna) einen hochliegenden Augenpunkt, um die Bildfläche ganz gleichmäßig mit landschaftlichem Detail füllen zu können. Im Cinquecento hat Correggio nicht nur Mantegnas Prinzip der Untensicht in all seinen Deckengemälden angewandt, auch in seinen Tafelbildern findet sich oft die einseitigste Orientierung vom Beschauer aus, die eigentümlichste Betonung auffallend subjektiven Standpunktes. In der „Geburt Christi" (der sog. „Nacht") der Dresdener Galerie (Abb. 62), ganz ähnlich auch in der Madonna mit dem hl. Hieronymus (dem „Tag") in der Pinakothek von Parma, ist der Standpunkt des Beschauers ganz links

am Bildrande unten angenommen — nur unter dieser Voraussetzung erklärt sich die Haltung des Hirten, vor allem die Stellung seines linken Beines. Der Hirte erscheint übergroß, die schwebenden Engel oben in starker Untensicht. Von größtem Interesse ist die perspektivische Behandlung auch in Tintorettos Spätwerken. Ein hoch angenommener Augenpunkt bringt in Bildern, wo wenige große Figuren in kleinem Raume stehen, oft einen sehr eigenartigen Eindruck hervor („Christus bei Maria und Martha", München, Pinakothek). In zahlreichen Spätwerken finden sich verschiedene perspektivische Standpunkte in einem Bilde vereinigt. Im „Abendmahl" der Scuola di S. Rocco entspricht die Anordnung der Figuren im Vordergrund, im „Proszenium", einer vollkommen zentrischen Perspektive, während die Raumbehandlung im Mittel- und Hintergrund auf einen ganz nach links verschobenen Fluchtpunkt hinweist. Im „Michael" in Dresden, wie in vielen anderen Spätwerken des Meisters, am deutlichsten im „Martyrium der hl. Cosmas und Damian" erscheinen die Flächen, in denen die einzelnen Figuren angeordnet sind, in der eigenartigsten Weise gegen die ideale Vorderebene des Bildes verschoben.

* * *



62. Correggio: Die heilige Nacht. Dresden, Galerie (Phot. Alinari)

Wenn wir als eine der Haupteigenschaften oberitalienischer Kompositionsweise den dekorativen Charakter bezeichnet haben, so verlangt dieser Begriff noch einige Erläuterung. Dekorativ heißt „schmückend" und nur in diesem engeren Sinne soll hier von dekorativ gesprochen werden, nicht in jener weiteren Bedeutung des Wortes, wo „dekorativ" gleich „formal" und im Gegensatz zu „imitativ" oder „inhaltlich, gegenständlich gesetzt wird. In unserem engeren Sinne ist eines der Haupterfordernisse dekorativer Wirkung eine intime Beziehung zum Raum, zur Umgebung des Bildes. In der oberitalienischen Malerei tritt die besondere Tendenz zum Dekorativen dadurch hervor, daß hier zuerst, viel früher als in Florenz und Mittelitalien, die Gesamtraumdekoration in einer Weise ausgebildet wurde, wo bei jedem Bilde auf den Standpunkt des Beschauers wirklich Rücksicht genommen ist. Schon die Eremitanikapelle in Padua darf hier angeführt werden. Eben diese dekorative Tendenz war es, die in Fresken, wie dem „Gang des hl. Jakobus zum Richtplatz" zu einer so eigentümlichen perspektivischen Behandlung, zur Untensicht, geführt hat. Eine einheitliche Durchführung dieses Prinzipes ist in den Eremitanifresken allerdings noch nicht zu erkennen. Viel weiterentwickelt zeigt sich das Prinzip des einheitlich dekorierten Raumes in Mantegnas Ausmalung der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua (1474). Eine intimere Beziehung zum Beschauer ist nicht mehr denkbar (Abb. 16). Durchaus neuartig erscheint das Deckengemälde, wo die Gestalten durch eine Öffnung in den Raum hinabblicken (Abb. 65). Diese Dekorationsweise wurde dann später, im 16. Jhh., von Correggio zur höchsten Entwicklung gebracht. Man vergleiche nun mit Mantegnas Raumdekorationen ein Hauptwerk florentinischer Malerei wie Ghirlandajos Ausmalung des Chores von S. Maria

63. Andrea Solario: Madonna mit dem grünen Kissen. Paris, Louvre

64. Boltraffio: Madonna mit Kind. Budapest, Museum

Novella: wie hier die Bildstreifen übereinandergesetzt sind, wie Bild an Bild gereiht ist, ohne daß auf einen einheitlichen Standpunkt des Beschauers durch Verschiedenheit der perspektivischen Behandlung in den einzelnen Bildern irgendwelche Rücksicht genommen wäre. Ebenso hat auch Pinturicchio in seinen zahlreichen Deckenbildern (Rom, Appartamento Borgia, S. Maria del Popolo und S. Maria in Araceli; Siena, Dombibliothek) noch am Anfang des 16. Jhhs. die Kompositionen wie Tafel- oder Wandbilder, ohne jede Rücksicht auf ihre Bestimmung als Deckengemälde durchgeführt; von Untensicht ist hier keine Spur zu finden. In welcher Weise das Dekorationsprinzip des Mantegna in Oberitalien weitergewirkt hat, zeigen — neben den Schöpfungen Correggios — die dem Ercole Grandi zugeschriebenen Deckenfresken im Palazzo Costabili (Scrofa-Calcagnini) in Ferrara (Abb. 66) oder die des Garofalo im Seminar (ebendort).

Wie auch in Tafelbildern oder in Fresken, die, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, wie Tafelbilder wirken, die Beziehung zur Umgebung, zum Beschauer, einen besonderen dekorativen Wert haben kann, lehrt ein Vergleich florentinischer und oberitalienischer Tafelbilder vom Anfang des Cinquecento. Die klassischen Werke der florentinischen Hochrenaissance — wir denken als an eines der vollkommensten Beispiele etwa an Fra Bartolommeos „Auferstandenen mit den vier Evangelisten“ im Palazzo Pitti — wirken nicht eigentlich „schmückend“ im oberitalienischen Sinne, weil sie zu streng in sich abgeschlossen sind, zu wenig über sich hinausweisen; sie erscheinen vollkommen in sich selbst befriedigt, treten in keine eigentlich intime Beziehung zum Beschauer, zur Umgebung. Oberitalienische Bilder wie Vincenzo Foppas schon angeführte „Madonna mit Engeln“ in der Brera

65. Mantegna: Deckenbild der Camera degli Sposi im Castello di Corte, Mantua

(Abb. 67), Bernardino Luinis „Hl. Katharina von Engeln emporgetragen", ebenfalls in der Brera (Abb. 68) oder Dosso Dossis bekanntes Bild der „Circe" in der Galerie Borghese in Rom wirken durch ihre bei aller Symmetrie doch viel mehr lockere Kompositionsweise wesentlich dekorativer — in Vincenzo Foppas Madonnenfresko trägt natürlich der im Bilde selbst gegebene architektonische Rahmen erheblich zur dekorativen Wirkung bei. Es ist den oberitalienischen Bildern eine ganz andere Schmiegsamkeit, Dehnbarkeit, eine größere Intimität der Beziehung zur Umgebung eigen als den florentinisch-römischen Werken, sie fügen sich leichter in jede Umgebung hinein, sie weisen gerade dadurch, daß sie nicht streng in sich abgeschlossen sind, über sich hinaus. Bilder wie Fra Bartolommeos „Salvator mundi" wirken

66. Ercole Grandi: Deckenfresko. Ferrara, Pal. Costabili
(Phot. Anderson)

zu architektonisch streng, als solche zu bedeutsam, zu sehr in sich konzentriert, um als Zierstück, als „schmückend" im oberitalienischen Sinne zu erscheinen.

Daß aber der Begriff des Dekorativen immer nur in diesem engeren Sinne einer schmückenden, d. h. sich leicht und schmiegsam in die Umgebung hineinfügenden Kompositionsweise verstanden ist, daß es nicht richtig wäre, der oberitalienischen Malerei einen höheren Grad dekorativer Wirkung ganz im allgemeinen zuzuschreiben, zeigen aufs deutlichste die Kompositionen aus Raffaels reifer Zeit. Werke, wie die „Schule von Athen" oder der „Wunderbare Fischzug" haben bei strengster Notwendigkeit und vollkommener Geschlossenheit der Anordnung ein Höchstmaß von dekorativer Schönheit, weil die Ausbreitung über die Fläche eine ganz gleichmäßige, weil kein einzelner Akzent gegeben ist, weil die Figuren nach allen Seiten ganz gleichmäßig gravitieren.

Die oberitalienische Dekorationsweise charakterisiert sich durch eine ganz andere Schmiegsamkeit, Intimität, man darf sagen: Gefälligkeit. Die Fühlungnahme mit dem Beschauer ist eine engere. In welcher Weise in Oberitalien — ganz im Gegensatz zu Florenz und Rom — auch in Altarbildern von feierlichem Ernst gerade durch die Beziehung zur Umgebung ein besonderer dekorativer Reiz geschaffen wird, zeigt Giovanni Bellinis letztes Werk, die „Heiligen Augustinus, Cristoforus und Hieronymus" in S. Giovanni Crisostomo

in Venedig (Abb. 41). Die Figuren der beiden Heiligen wirken darum so außerordentlich dekorativ, weil sie durchaus zum Rahmen, zur Umgebung, zum Beschauer zu gehören scheinen. Nirgends zeigt sich deutlicher als hier die Beziehung zur Umgebung als dekorativer Faktor.

67. V. Foppa: Madonna mit Kind und Engeln. Fresko. Mailand, Brera

Eines der wichtigsten Erfordernisse dekorativer Wirkung ist weiterhin die Zurücksetzung lebhaft und betont gegenständlicher Wirkung gegenüber den formalen Faktoren. Überall dort wo der Ausdruck zu stark ist, da erscheint der dekorative Wert geringer, aus diesem Grunde wirken Porträts — und gerade solche, die starke Ausdruckskraft haben — im allgemeinen nicht eigentlich dekorativ. Das gegenständliche Interesse darf nicht zu sehr überwiegen, das Inhaltliche nicht zu sehr betont werden, der Ausdruck nicht zu ausschließlich den Bildeindruck bestimmen, wenn die dekorative Wirkung groß sein soll. Wenn in einem Bilde wie der „Krönung Mariä" von Fra Filippo Lippi in der Akademie von Florenz die Hauptgruppe von Gott-Vater und Maria durch ihre zentrale Stellung und durch ihre Isolierung gegenüber den anderen Figuren und Gruppen so sehr herausgehoben ist, daß sie sich schon dem flüchtigen Blick ganz überwiegend aufdrängt, so ist dies das Gegenteil von dem, was man eine dekorative Gestaltungsweise nennen kann. Einen äußersten Gegensatz bildet das schon angeführte Bild des Carpaccio: „Die Ankunft der Ursula" (Abb. 3), wo die eigentliche Handlung im Hintergrund dem flüchtigen Beschauer kaum bemerkbar wird, wo das Beiwerk vollkommen überwiegt. — Natürlich kann unter gewissen Bedingungen auch ein Bild mit starker Betonung des Gegenständlichen dekorativ wirken; im allgemeinen aber pflegt eine dekorative Kunstrichtung das Gegenständliche den rein optischen Werten gegenüber zurückzudrängen. Zu diesem „Gegenständlichen" gehört außer dem Inhalt naturgemäß auch alles Räumliche und insbesondere alles das, was man unter „Funktionswerten" zusammenzufassen pflegt. Es ist interessant zu sehen, wieviel mehr der oberitalienische Maler, insbesondere der Venezianer, in einer — man möchte sagen — „naiv optischen" Weise einen Kopf oder eine Figur nicht selten nur auf die Bildebene bezieht, während der Florentiner in einem viel höheren Grade das Bedürfnis hat, die Figuren auch statisch, auf einer Standfläche stehend zu empfinden. Man vergleiche einmal eine Figur aus der Schule eines mittel-

68. Bernardino Luini: Hl. Katharina von Engeln emporgetragen. Mailand, Brera
(Phot. Brogi)

italienischen Malers, des Umbro-Florentiners Signorelli, mit der ganz ähnlichen Figur eines Oberitalieners (Abb. 69 und 70). In beiden Bildern kehrt fast das gleiche Motiv wieder: eine stehende Figur in einem oben oval abschließenden Rahmen, aber welch ein Unterschied der Auffassung: bei Signorelli wird das Stehen als solches ganz anders sichtbar, die Funktion ist in viel höherem Grade betont — man beachte die Schiebungen der Glieder; in Alvise Vivarinis Bild bemerkt man erst bei genauerem Zusehen, daß die Figur eigentlich „steht". Die Figur ist rein dekorativ in die Bildfläche hineinkomponiert. Auch wirkt das venezianische Bild wesentlich flächenhafter als das Werk Signorellis; welch' große Bedeutung gerade der Flächigkeit für den dekorativen Eindruck zukommt, bedarf keiner näheren Ausführung. — In Oberitalien, namentlich in Venedig, nähert schon die Textur der hier viel früher als in Florenz in Aufnahme gekommenen Leinwand die Bilder der dekorativen Flächenwirkung des Gobelin.

Wie sehr in Oberitalien die schmückende Tendenz oft das sachliche Interesse überwiegt, zeigt am schönsten Mantegnas „Madonna della Vittoria" im Louvre (Abb. 55). Wenn Florentiner Maler, Benozzo Gozzoli oder Ghirlandajo, ihre Bilder überfüllen, so geschieht dies, um viele Figuren zu zeigen; in Mantegnas „Madonna della Vittoria" ist nicht die Zahl der Figuren eine so sehr große, das Bild erscheint vielmehr lediglich durch dekorative Einzelheiten so sehr gefüllt. Es ist kein vorwiegend sachliches, gegenständliches, illustratives Interesse, das hier maßgebend war, sondern eine dekorative Tendenz, es sollte ein möglichst großer dekorativer Reichtum entfaltet werden.

Fruchtschnüre, Putten und andere schmückende Motive treffen wir in oberitalienischen Bildern außerordentlich oft, insbesondere in der Schule von Padua. Nicht selten werden sie in sachlich vollkommen unmotivierter Weise, „rein dekorativ" in das Bild hineingesetzt, wie in Bonos da Ferrara Cristoforus-Fresko der Eremitanikapelle in Padua (Abb. 20) oder in Niccolò Pizzolos Fresken (Apostelfiguren), ebenda.

Alles Ornamentale hat eine Tendenz zu dekorativer Wirkung. Die eigentümlichen Faltenbrüche mit ihren Schnörkeln, wie sie Cosimo Tura in seiner „Ancona Roverella" in den Gewändern der Engel gibt (Abb. 47), wie sie uns in fast allen Werken dieses Künstlers begegnen, haben einen dekorativen Effekt, ebenso die ornamentale Gestaltung der Landschaft: der Wolken, der Felsen und alles Beiwerks, die wir in Bildern des ferraresischen Kunstkreises so oft finden; als besonders schöne Beispiele hierfür nennen wir Bartolommeo Bonascias Pietà in der Pinakothek von Modena (Abb. 71) und die dem Scaletti zugeschriebene „thronende Madonna mit Johannes und dem Stifter Giacomo Filippo Bertoni" in der Galerie von Faenza. — Dekorativ wirkt auch die eigenartig feine Fältelung in fast

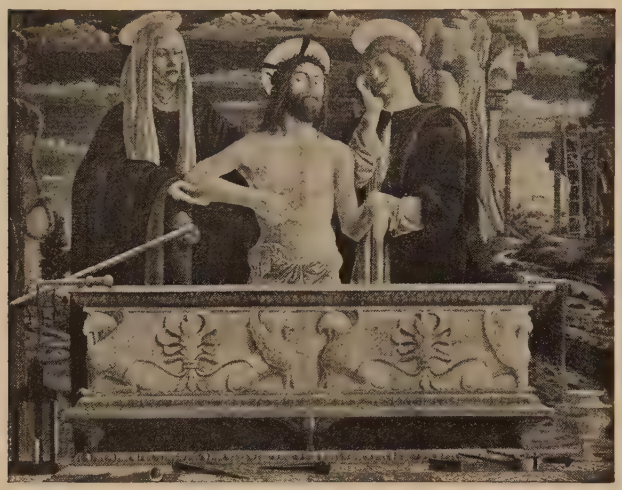
69. Alvise Vivarini: Auferstehender Christus. Venedig, S. Giovanni in Bragora
(Phot. Anderson)

70. Signorelli (Schule): Tiberius Gracchus. Budapest, Museum
(Phot. Hanfstaengl)

schematische Parallelfalten, wie wir sie in Bartolommeo Vivarinis früher Madonna der Sammlung Rushforth antreffen. Es ist dies eine Behandlungsweise, die später bei Bartolommeo Vivarini nicht wiederkehrt — wie so oft beobachtet man auch in dem Schaffen dieses Malers eine Entwicklung zu größerem Naturalismus.

Aus demselben Grunde kann ein gewisser Grad von Steifheit der Anordnung (Stellung von Figuren in Parallelen) dekorativ wirken (Carpaccio, „Empfang der Gesandten"), die Bildkomposition wird einem Ornament angenähert.

Schließlich hat auch das Motiv des „di sotto in su", der Untensicht — obwohl ursprünglich aus einer naturalistischen Tendenz hervorgegangen — gerade in seiner Überspitzung eines Realismus schon als solches einen dekorativen Effekt. Der Grund dafür liegt in dem außerordentlich „artifiziellen" Charakter der Untensicht, wo oft eine geradezu bizarre Wirkung zustande kommt; — man begreift, warum B e a r d s l e y Mantegna so sehr verehrte, daß



71. Bart. Bonascia: Pietà. Modena, Pinakothek

er sich ständig mit Abbildungen von Mantegnas „Triumphzug Cäsars" umgab. Das di sotto in su wirkt in ähnlichem Sinne dekorativ wie die eigentümliche Perspektive in Spätwerken Tintorettos.

Überblicken wir die dekorative Komposition in der oberitalienischen Malerei, so scheinen uns hier drei Typen besonders charakteristisch zu sein. Die erste Art ist die kleinteilige Durchmusterung des Bildes, wie wir sie am schönsten bei Crivelli (Abb. 43) oder in einer noch mehr dem Mosaik sich nähernden Form bei Gentile Bellini oder Mansueti (Abb. 33), aber auch in der lombardischen Malerei (Borgognone, Butinone) finden. Besonders charakteristisch für diese Kompositionsweise ist die Vereinigung von Kleinteiligkeit mit Tektonik: so wenig eine wirklich streng architektonische Komposition der besonderen dekorativen Art der Oberitaliener entsprach, so ist doch ein gewisser Grad von Tektonik unentbehrlich zur Raumdekoration. Es wird dies sehr deutlich bei einem Vergleich mit anscheinend ganz ähnlich kleinteiligen umbrischen Bildern, etwa Werken des Pinturicchio: das Fehlen jeglicher Tektonik macht diese Bilder zu einer eigentlichen Raumdekoration durchaus ungeeignet. Ein so vollkommen kleinteiliges Bild wie Pinturicchios „Penelope am Webstuhl" (London, Nationalgalerie) wirkt wie eine Buchminiatur.

Als zweiter Typus wäre jene freie locker-symmetrische Kompositionsweise anzuführen, wie wir sie oben in den Bildern des Foppa, Bernardino Luini und Dosso Dossi den florentinischen, starr-tektonischen Kompositionen vom Anfang des Cinquecento gegenübergestellt haben, und als letzte Gattung möchten wir hier die bisher noch nicht näher beschriebene, unregelmäßig-großfigurige Kompositionsweise nennen: seine höchste Entwicklung hat dieser Stil in Bildern wie Tintorettos „Drei Grazien" im Anticollegio des Dogenpalastes gefunden (Abb. 72). Die besondere dekorative Note liegt hier in der parallelen Führung der Linien und Kurven. Die gleichmäßige Teilung des Bildes durch parallele Schrägen ist ein rein formales Motiv, das schon als solches dekorativen Wert hat, weil es das Bild dem Ornament nähert. Hinzu kommt, daß die parallelen Diagonalen nicht hart wirken, nicht das Bild zerschneiden, die ruhige und einheitliche Gesamtwirkung zerstören, sie runden sich leicht und fügen sich mühelos in den Bildrahmen. Nicht immer sind es bei Tintoretto parallele Schrägen, oft fehlen die Geraden vollkommen, und ausschließlich Kurven setzen das Bildornament zusammen, wie in der „Versuchung des hl. Antonius" in S. Trovaso zu Venedig oder in „Bacchus und Ariadne" im Dogenpalast. Einer der ersten Versuche in oberitalienischer Malerei, die Bildkomposition vollkommen auf Schwingungen der Linien aufzubauen, ist das dekorativ ungemein reizvolle Bild „Christus vor Herodes" von Gaudenzio Ferrari in Varallo Sesia (Abb. 40). Schon Liberales da Verona „Beweinung Christi" der Münchener Pinakothek zieht zwar ebenfalls ihre dekorative Schönheit aus der eigentümlichen, ganz einheitlich durch das Bild durchgeführten Kräuselung der Linien, doch hat diese miniaturhaft feine Art engere Verwandtschaft mit sienesischer Dekorationsweise als mit dem großfigurigen und großzügig-dekorativen Stil

des Gaudenzio Ferrari oder des Tintoretto. Wie die Dekorationsweise des Pinturicchio, so entspricht auch jene Art der Linienführung, wie sie in Liberales Bild durchgeführt ist, mehr dem kalligraphischen Stil einer Buchminiatur.

* * *

Über die Farbe in der oberitalienischen Malerei zusammenfassend und kurz zu handeln, bereitet an dieser Stelle einige Schwierigkeit, da der Raum es verbietet, die allgemeinen Begriffe und Prinzipien farbiger Behandlung, deren Kenntnis nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, hier in aller Kürze zur Sprache zu bringen. So müssen einige Andeutungen genügen.

Unter den zunächst wichtigen technischen Vorbedingungen hat an erster Stelle der Malgrund entscheidende Bedeutung. In Oberitalien ist die Leinwand sehr viel früher in Aufnahme gekommen als in Florenz und in Mittelitalien. Während hier noch im Cinquecento ganz allgemein auf Holz gemalt wurde, sehen wir in Oberitalien schon in der Mitte des Quattrocento Mantegna die Leinwand als Malgrund benutzen (schon in Frühwerken, wie der Madonna, Sammlung James Simon). Für die farbige Erscheinung der Bilder war dies von der größten Wichtigkeit, die durchscheinende Textur der Leinwand begünstigte von vornherein eine rauhe, körnige Erscheinung der Farbe. Parma nimmt wie so oft auch hier eine Ausnahmestellung ein: Correggios Altarbilder sind fast durchweg auf Holz gemalt und wirken — zu einem Teil schon aus diesem Grunde — außerordentlich glatt. Von Pinselführung und Farbauftrag gilt das gleiche: auch hier nähern sich Correggio und Parmeggianino der florentinisch-römischen Behandlungsweise, wo schon im Cinquecento die Farben ganz anders mit breitem Pinsel ineinander vertrieben wurden, als dies in Venedig und den von venezianischer Technik mehr oder minder abhängigen oberitalienischen Schulen üblich ist, wo die Farbe lockerer, poröser, körniger hingesetzt wird. Sogar in Mailand findet man oft (z. B. bei Giampietrino) eine andere Lockerheit des Farbkörpers als in Rom, wenn auch im allgemeinen die mailändische Farbentechnik unter dem überwiegenden Einfluß Leonardos steht und daher der florentinischen Weise näher kommt.

Wie schon aus diesen Andeutungen hervorgeht, sind die Verschiedenheiten der farbigen Behandlung zwischen den einzelnen oberitalienischen Schulen zu groß, als daß eine Verallgemeinerung erlaubt wäre. Dies gilt wie von der Technik, so auch von der farbigen Komposition, der Farbenwahl, der farbigen Lichtwirkung und allem anderen der farbigen Behandlungsweise. Darf man einmal ganz summarisch verfahren und die einzelnen Unterschiede zurückstellen, so scheint es, als ob die oberitalienische Malerei nicht so sehr die hellen und warmen Farben — reines Zinnoberrot und Orange — bevorzugt hat, wie wir dies in der florentinischen Malerei, und zwar gerade bei den Koloristen dieser Schule (Piero di Cosimo, Andrea del Sarto) beobachten. Die Farbe erscheint in Oberitalien von Anfang an mehr gedeckt, das Zinnober z. B. nicht nur in Venedig, sondern gerade auch in Verona, Vicenza und Mailand bräunlich gebrochen, die farbige Haltung durchgehends dunkler; die kalten Farben, gebrochenes Purpur-Karminrot und Grün, spielen namentlich in der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jhhs. eine viel größere Rolle. Die Lichtwirkung ist im allgemeinen lebhafter; die Lichter sind auf kleinere Flächen beschränkt als in Florenz und Mittelitalien, wirken aber, zum Teil gerade wegen der überwiegenden Schattenflächen, mit einer ganz anderen Intensität. Die dekorative Tendenz spricht sich farbig am reinsten in Venedig aus und hat hier eine besonders gleichmäßige Verteilung der Farbe, eine dekorative „Füllung" des Bildes mit breitflächigen Farben zur Folge. Die Bedingung für die ruhige einheitliche Gesamtwirkung, die auf diese Weise zustande kam, war nun nicht nur eine gleichmäßige Aufteilung des Bildes mit bunten (d. h. nicht tonfreien) Farben bis in die Bildecken hinein, sondern auch eine vorsichtige Behandlung der Farbintervalle: ein Vermeiden unsicherer, unentschiedener Kontraste von Farbtönen, insbesondere dort, wo es sich um große Farbflächen handelte.

72. Tintoretto: Merkur und die drei Grazien. Venedig, Dogenpalast

Antonello da Messinas „Sebastian“ in Dresden hat einen so venezianischen Farbcharakter nicht nur wegen des gleichmäßig und ruhig ausgebreiteten tiefblauen Grundes, sondern vor allem darum, weil die große, neutrale Farbfläche der Karnation sowohl in den Licht- wie in den Schattentönen den ausgebreiteten Flächen der Architektur im Mittel- und Hintergrund nahe verwandt ist. Bestünde hier ein harter Intervall oder wäre die Behandlungsweise eine sehr verschiedene — indem etwa in den Schatten der Karnation mannigfache Nüancierungen von blauen und grünen Tönen gegeben wären, die in den Schattenflächen der Architektur fehlten —, so könnte von venezianisch-ruhiger Farbwirkung keine Rede sein. Auf die Farbintervalle im einzelnen einzugehen, ist an dieser Stelle ebensowenig möglich, wie auf die für die Farbengebung so außerordentlich wichtigen Induktionswirkungen (die gegenseitige Beeinflussung der Farbtöne).

Die größten Verschiedenheiten farbiger Behandlung kann man in dem Schaffen eines einzelnen Malers kennen lernen, des Correggio. In einem Frühwerk, der „Madonna mit dem hl. Franziskus“ in Dresden, finden wir das der ferraresischen und bolognesischen Schule in dieser Zeit eigene Kolorit, das im Vergleich zu Venedig glatt und hell, im Gegensatz zu Florenz aber gedeckt, bräunlich erscheint. Die mehr als ein Jahrzehnt

Die Erziehung des Cupido

jhese.

Renaissance

spätere „Madonna mit dem hl. Sebastian“ in Dresden zeigt wie in der Komposition, so auch in der farbigen Behandlung eine vollkommene Entwicklung zum Barock: sowohl in den Farbenskala, den schweren dem Orange nahestehenden Tönen (die Glorie war in der Franziskus-Madonna hellweißlich-gelb, jetzt hat sie innen gelben, außen trüb-orange Ton), wie auch in dem Vortrag, der mit breiten Zügen über die Fläche hinstreichenden Pinselführung, die der Form der wulstigen Falten folgt, in dem festen, nicht aufgelockerten Farbkörper, wie er der Malerei des italienischen Barock, namentlich in seiner früheren Zeit, eigen ist. In Correggios letzten Werken finden wir Ansätze zu einer ungewöhnlich malerisch-dekorativen Behandlung der Farbe: seine „Madonna mit dem hl. Georg“ in Dresden erscheint nicht nur ganz anders gleichmäßig mit bunten Farben gefüllt; auch die einzelnen Farben haben jetzt eine andere Durchsichtigkeit, der Vortrag ist lockerer. Venezianischen Bildern gegenüber freilich erscheinen auch diese Spätwerke Correggios — die „Leda“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vertritt bei geringerer Buntfarbigkeit doch den gleichen Stil — als unmalerisch, d. h. unflächig (wegen ihrer zu sehr „allmählichen“ Modellierung), als hell und glatt. Die „Durchsichtigkeit“ der Farbe in diesen Spätwerken Correggios ist keine Durchsichtigkeit in venezianischem Sinne, wo man nur tiefer in die Farbe hineinzusehen glaubt, wo die Farbe eine größere Tiefe und Fülle gewinnt: bei Correggio hat es den Anschein, als könne man in der Tat durch die Farbe „hindurchsehen“, es fehlt die Wirkung des Farbkörpers, der Farbmaterie, die in Venedig immer eine ganz besondere Bedeutung hat, eine größere als in allen anderen italienischen Schulen.

* * *

Fragt man nach den Ursachen, die in Oberitalien zu den besonderen Eigentümlichkeiten des Stiles, den dekorativen Prinzipien, der Flächenhaftigkeit, der Dezentralisation, geführt haben, so wird man nicht fehlgehen, diese zunächst in den äußeren Verhältnissen, im Milieu, zu suchen. Die flächenhafte Tendenz insbesondere der venezianischen Malerei findet ihre einfache Erklärung in der geographischen Lage — es fehlt im Flachlande, vor allem am Meere, die Grundlage des plastischen Sinnes, die Lebhaftigkeit des Körpergefühles, das den Bewohnern der Bergländer in viel höherem Grade eigen ist. Es besteht in Deutschland derselbe Gegensatz zwischen den Oberdeutschen mit ihrer plastischen Tendenz und den Niederdeutschen mit ihrer viel größeren Flächenhaftigkeit — man vergleiche nur Maler wie den Hamburger Meister Francke mit dem Oberdeutschen Konrad Witz oder Bauten wie das Rathaus in Bremen in seiner durchaus flächenhaften Behandlung mit den Rathäusern in Rothenburg oder Augsburg mit ihrer sehr viel plastischeren Bauweise. Ein ähnliches Verhältnis zeigt die Architektur von Oberitalien im Vergleich zur florentinischen. Die venezianische wie die lombardische Architektur der Früh- und Hochrenaissance ist oft nichts weiter als Flächendekoration. Es fehlt das plastische Gefühl, das in Florenz immer eine so große Rolle spielt, und ohne weiteres ist verständlich, daß nur in Florenz und Mittelitalien der Zentralbau, der einem starken Körper- und Raumgefühl in erster Linie seinen Ursprung verdankt, eine so entscheidende Bedeutung hat gewinnen können, daß seine Entwicklung von der Pazzi-Kapelle in Florenz über die Madonna delle Carceri in Prato und die Kirchen von Montepulciano und Todi bis zur Peterskuppel Michelangelos sich in Mittelitalien hat vollziehen müssen, während in Norditalien trotz aller hier vorhandenen Ansätze es niemals zu Bauschöpfungen von ähnlicher Vollendung und Monumentalität kam. Charakteristisch ist auch, daß in Florenz alles Gewicht auf die Raumbildung gelegt, die Fassade vernachlässigt wird, oft unausgeführt bleibt (S. Lorenzo und Dom von Florenz und zahlreiche andere Beispiele), während in Oberitalien die Fassade ungemein oft den wesentlichsten Bestandteil des Baues bildet. Dies gilt wie von dem schönsten Bau der oberitalienischen Frührenaissance, der Certosa von Pavia, so auch von einer großen Anzahl der venezianischen Bauten des 15. und 16. Jhhs.

Die venezianischen Architekturen sind durchaus „Fernbilder". Die großen Kirchenbauten Palladios — der bei aller der Antike nahestehenden Monumentalität doch seine oberitalienische Herkunft niemals verleugnet —, S. Giorgio Maggiore und Redentore, sind „dekorative Prospekte" im eigentlichen Sinne. Auch festländische Hauptwerke Palladios wie die Villa Trissino in Meledo erscheinen durchaus nur auf eine Fernansicht berechnet.

Die Dekorationsweise der Bauten ist außerordentlich reich, aber vollkommen flächenhaft; dort wo sie plastischen Charakter gewinnt, wie naturgemäß mit dem beginnenden Barock, haben die Zierglieder doch keinerlei funktionelle Bedeutung, wie etwa die plastische Dekoration des Palazzo Marini in Mailand zeigt, die Michelangelos Dekorationsweise genau nachahmt, dieselbe aber ganz ihres funktionellen Charakters entkleidet. Es ist überhaupt ungemein charakteristisch, daß die Barockarchitektur, die so durchaus auf bildmäßigen Effekt abzielt — man denke an die einheitlich-malerische Wirkung des Innern der Barockkirchen, wo jede tektonische Klarheit verschwindet —, daß diese Barockarchitektur von Oberitalien ihren Ausgang genommen hat. Vignola, einer der Bahnbrecher des Barockstils, war Oberitaliener.

Auch die Kleinkunst zeigt in Oberitalien aufs deutlichste die Bevorzugung der flächenhaften Dekorationsweise. Charakteristisch ist die Vorliebe für farbiges Mosaik (das sog. Certosinamosaik). In der Architektur hat sich eine flächenhaft-kleinteilige Behandlungsweise, die in Florenz nur in ganz früher Zeit, im Duecento, Ausbildung gewann (Baptisterium und S. Miniato in Florenz) in Oberitalien als Inkrustationsstil bis ins 15. und 16. Jhh. erhalten und dort die reizvollsten Bauschöpfungen hervorgebracht (S. Maria dei Miracoli in Venedig und zahlreiche andere, vor allem venezianische Bauten).

Ähnliche Gegensätze zeigen sich in der Plastik. Gegenüber der Fülle von statuarischer Plastik in Florenz ist in der Lombardei schon früh das Fehlen statuarischer Freiplastik auffallend. Mit Recht stellt A. G. Meyer in seinen Untersuchungen über die oberitalienische Frührenaissance dem florentinischen Relief, wo durch die Figuren eine lebhafte Illusion räumlicher Tiefe erzeugt wird, das lombardische Relief als etwas durchaus Verschiedenes gegenüber mit seiner vielmehr bildartigen Gestaltung in dekorativer, auf Fernwirkung berechneter Art. Man betrachte etwa den Bildschmuck der Colleoni-Kapelle in Bergamo, die Reliefs Omodeos: wie für den lombardischen Bildhauer die Menschengestalt nicht — ganz im Gegensatz zu florentinischen Werken (Donatello) — vor allem der Träger einer plastischen Idee, sondern oft nur ein Ornament unter anderen Ornamenten ist. Schon in der Frühzeit der lombardischen Plastik erreichen die Statuen niemals die Standfestigkeit und plastische Monumentalität der Florentiner

Auch die Dezentralisation, die wir als eines der wichtigsten Prinzipien der oberitalienischen Bildkomposition bezeichnet haben, kehrt in der Architektur überall wieder. Schon in der Frühzeit der lombardischen Baukunst ist die Asymmetrie bemerkenswert — A. G. Meyer macht besonders aufmerksam auf die doppelstöckige Halle in der Corte Ducale des Mailänder Kastells, wie hier ein Mauerzug durch völlig unsymmetrische Einfügung von Arkadenbögen einen gefälligen, intimen Charakter erhalten hat, und auf Filaretes Ospedale Maggiore in Mailand, wo die Arkaden und Fenster weder an der nordwestlichen Lang-, noch an der südwestlichen Schmalseite in einer jeweilig gemeinsamen Mittelachse übereinanderliegen, vielmehr ganz unabhängig voneinander angeordnet sind. — Auch im Reliefschmuck der Kirchenfassaden, schon in der Frühzeit, scheint ein Mangel an Symmetrie zu bestehen. — In Venedig sind die Beispiele für Asymmetrie so zahlreich, daß sie nicht einzeln aufgezählt

werden können. Das klassische Beispiel der Dezentralisation, der Kompositionsweise in unendlichem Rapport ist in Venedig Sansovinos Markusbibliothek: diese Fassade ist in keiner Weise auf ein Zentrum, eine Mittelachse hin komponiert, sie läßt sich beliebig nach den Seiten fortgesetzt denken. Das gleiche gilt von Palladios Werken. In einem seiner bedeutendsten Kirchenbauten, dem Redentore in Venedig, werden zwei im Grunde ganz selbständige Räume aneinandergereiht: das vordere Langhaus, ein großer, im wesentlichen einschiffiger Saal und der hintere, ovale Kuppelsaal, zwei Räume, die, durch einen scharfen Einschnitt getrennt, ganz unabhängig voneinander denkbar sind.

Auf das besondere Maß von Beziehung zur Umgebung, das wie in allen oberitalienischen Kunstschöpfungen, so auch in Paladios Bauten hervortritt, hat F. Burger hingewiesen. Palladios Villen sind keineswegs plastisch geschlossene Baukörper, wie ähnliche Bauwerke in Florenz und Rom, sondern durch in die Landschaft weitausgreifende Säulenhallen ist versucht, mit der Umgebung möglichst engen Kontakt zu gewinnen.

73. Giovanni Bellini: Pietà. Rimini, Pal. Communale
(Phot. Alinari)

II. Die einzelnen Schulen: Das Quattrocento Venedig.

In der venezianischen Malerei macht sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. eine langsame, zaghafte, aber doch deutlich wahrnehmbare Entwicklung bemerkbar, die auf ein immer stärkeres Abrücken von den bisherigen Idealen zielte, in den Tafelbildern nicht mehr so ganz wie früher dem Monumentalstil der mittelalterlichen Wandmalerei nahe zu kommen suchte und neben technischen Fortschritten mehr und mehr einer naturalistischen Auffassung sich zuwandte.

Die Arbeiten des Maestro Paolo zeigen noch ganz den großartig mittelalterlichen Stil, sind noch vollkommen von dem Geist der Wandmalerei erfüllt und atmen eine fast giotteske Größe. Eine Erneuerung der Venezianer Schule ist von diesem Meister noch nicht ausgegangen, ebensowenig wie von dem Paduaner Guariento, der 1365 das große Paradies mit der Marienkrönung auf die Wand des großen Sitzungssaales des Dogenpalastes malte, dessen Reste noch heute in einem Nachbarraum erhalten sind. Was die Venezianer veranlaßt hat, Guariento nach Venedig zu berufen, ist uns heute, die wir freilich diesen Künstler nur nach sehr wenigen uns erhaltenen Arbeiten beurteilen können, nicht recht einleuchtend, denn er erscheint keineswegs als ein überragender Meister, vielmehr als ein mäßiger Trecentist. So kann es auch nicht verwundern, daß seine Tätigkeit in Venedig bei der dortigen Künstlerwelt keineswegs so tiefen Eindruck gemacht hat, wie phantasiebegabte Schriftsteller gemeint haben.

Ein kleiner, aber doch entschiedener Fortschritt in der venezianischen Malerei wurde durch die Tätigkeit des Lorenzo Veneziano erzielt, von dem Werke aus den Jahren 1356—1372 erhalten sind. Lorenzo wirkt weniger byzantinisch als Maestro Paolo, er ist ein reinerer Gotiker, seine Werke sind an Stelle erhabener Monumentalität in ganz neuer Weise von einer zarten Lyrik durchtränkt. Vor allem aber bemüht sich Lorenzo ersichtlich um ein stärkeres Relief seiner Figuren als dies bisher irgendein anderer Venezianer getan hatte, und auch in der Zeichnung spürt man einen erwachenden Naturalismus. Einen Nachfolger fand Lorenzo in **Niccolò di Maestro Pietro,** dem Sproß einer Venezianer Malerfamilie, der uns zum ersten Male 1394 als fertiger Maler begegnet und etwa Ende 1430 gestorben ist.

Der Künstler wird auch Niccolò Paradiso genannt, weil er in seiner Jugendzeit ein Haus am Ponte del Paradiso bewohnte. Für S. Pietro in Castello zu Verona malte er eine Tafel mit der Inschrift Nicholaus filius magistri Petri pictor pinxit hoc opus Veneciis. Wie aus dieser Signatur des heute verschollenen Bildes hervorgeht, wurden Bilder auch aus Venedig in die weitere Umgebung exportiert. Es ist wichtig, diese Tatsache zu betonen, da man die frühe Venezianer Malerei meistens für viel weniger allgemein anerkannt gehalten hat, als sie wirklich war.

Das älteste uns erhaltene Bild des Niccolò di Maestro Pietro ist die vollbezeichnete Tafel in der Akademie zu Venedig (Nr. 19)), die thronende Madonna mit musizierenden Engeln am Thron, zu ihren Füßen der

Stifter Vulziano Belgarzone aus Zara (datiert 1394; Abb. 74). Man hat hier einerseits nordischen und veronesischen Einfluß, andererseits die Einwirkung Guarientos erkennen zu können geglaubt. Beides aber scheint nicht stichhaltig. Es ist nicht zu erweisen, daß sich der Künstler in diesem Bilde an ein bestimmtes Vorbild gehalten hätte. Offenbar aber gibt sich hier ein stärkerer Naturalismus als bei irgendeinem früheren Künstler Venedigs kund, wenn auch noch nicht der Einfluß desjenigen Meisters zu verspüren ist, dessen Grazie 15 Jahre später die Venezianer in außerordentlichem Maß bezauberte: des Gentile da Fabriano. Die 1409 vollendete Madonna Niccolòs in Venedig, Madonna dei Miracoli, verdankt ihre bewegtere Faltengebung wohl ohne Zweifel dem Einfluß Gentiles, und doch erscheint diese Madonna im ganzen noch mehr als Kultbild im alten Sinne, als die von 1394 mit ihrer viel größeren Intimität der Auffassung.

74. Niccolò di Maestro Pietro: Madonna mit Kind. Venedig, Akademie

Wie schon mehrfach angedeutet, ist erst durch die Tätigkeit des Gentile da Fabriano die venezianische Malerei in entscheidender Weise neu belebt worden. Gentile, der sich über ein Jahrzehnt in Oberitalien betätigte, hat die Hälfte dieser Zeit in Venedig verbracht. (1408 bereits dort tätig, bis etwa 1414.) Für den Dogenpalast malte er unter anderem die Seeschlacht von Salvore zwischen dem Dogen Ziani und dem Sohn des Kaisers Barbarossa. In Venedig übte dieser Führer der primitiven umbrischen Schule einen stärkeren Einfluß aus als irgend sonst. Seine Eleganz und Grazie, der musikalische Klang seiner Kompositionen und Linienführung, die Zartheit des Kolorits mußten den Venezianern ihrer ganzen künstlerischen Veranlagung nach sehr sympathisch und nachahmenswert erscheinen. Von der Schönheit und edlen Menschlichkeit seiner Köpfe fühlten sie sich angezogen und sie konnten leicht darüber hinwegsehen, daß in diesen Köpfen kein sehr lebhafter Ausdruck zu verspüren war. Nicht minder stark als Gentile hat ein veronesischer Maler die Entwicklung der venezianischen Quattrocento-Malerei in vorteilhaftester Weise beeinflußt: Pisanello, der ungefähr 1409—1415, sowie 1420—1424 in Venedig tätig war. Sein Gemälde in dem großen Saal des Dogenpalastes „Otto erfleht bei seinem Vater, dem Kaiser Barbarossa, den Frieden für Venedig“ ist ebenso wie das erwähnte Bild Gentiles bei dem Brande von 1574 zugrunde gegangen.

Der erste Venezianer von Bedeutung, bei dem sich der Einfluß des Gentile da Fabriano als ein die Entwicklung und Gestaltung der gesamten künstlerischen Persönlichkeit mitbestimmender Faktor erweist, ist **Jacobello del Fiore.** Offenbaren seine Werke auch keineswegs ein überragendes Genie, so muß man ihn doch als den bedeutendsten Vertreter des Übergangsstiles in Venedig betrachten.

Jacobello, wahrscheinlich gegen 1370 als Sohn eines Malers geboren, ist zwischen dem 2. Oktober und 8. November 1439 gestorben. Er war offenbar ein sehr beliebter Künstler, auch die Behörden haben ihn sichtlich bevorzugt, und so konnte er sein Leben als reicher Mann beschließen. Mit großer Sorgfalt hat er alle seine Werke signiert.

Von seinen Frühwerken ist nur der kurz nach 1400 von ihm bemalte, von Antonio de Bonvincino geschnitzte Kruzifixus in Castell di Mezzo erhalten, dagegen nicht die 1401 für Pesaro und 1407 für Monte Granaro geschaffenen Arbeiten. Laut Inschrift am 1. Mai 1415 vollendet wurde der „Markuslöwe“ im Dogenpalast, das erste große Temperabild der venezianischen Schule (1,40:3,40). Diese Arbeit läßt zwar die dekorative Begabung des Künstlers erkennen, wirkt aber noch altertümlich und ein wenig unpersönlich. Einen erheblichen Fort-

75. Michele Giambono: Madonna mit Kind. Rom, Sammlung Herz

schritt bedeutet das Gerechtigkeitsbild in der Akademie zu Venedig von 1421 (Abb. 1). Es ist eine Art Triptychon und zeigt in der Mitte die auf Löwen thronende Justitia und die Erzengel Michael und Gabriel an den Seiten. Der stilistische Zusammenhang dieses ungemein dekorativen Bildes mit Schöpfungen Gentiles in der Art der Marienkrönung in der Brera, die Verwandtschaft in der Linienführung der Gewandung einzelner Gestalten mit Figuren wie der hl. Magdalena in dem Brerawerk Gentiles ist unverkennbar. Daneben aber fällt eine Lebendigkeit und eine Bewegtheit auf, die für Venedig ganz neu ist und sich keineswegs durch Gentiles Einfluß erklären läßt. Die starke Schnörkel bildenden Schriftbänder, wie auch der ganz als Verkündigungsengel dargestellte hl. Gabriel mit seiner starken Bewegtheit lassen an nordische Bilder, ein wenig auch an burgundische Skulpturen denken.

Sehr verdorben und nur als Fragment erhalten ist eine Tafel in S. Alvise mit dem Bildnis des knienden Priesters Filippo; die signierte Madonna im Museo Correr verdient weniger bemerkt zu werden wegen des Einflusses des Gentile da Fabriano als wegen der Einführung eines neuen naturalistischen Motives: das Christkind schläft an der Schulter der hl. Jungfrau. Die Krönung Mariä in der Akademie (aus Ceneda, früher signiert, wahrscheinlich 1432 entstanden) ist im Grunde nichts anderes als eine reduzierte Kopie des Paradiso von Guariento in moderner Formengebung. Daß der Maler sich hier so eng an jenes Vorbild anschloß, darf wohl auf den Geschmack und ausdrücklichen Wunsch des Bestellers zurückgeführt werden. Als das schönste Werk Jacobellos neben dem Gerechtigkeitsbild erscheint die sehr gut erhaltene Ancona im Stadthaus zu Teramo mit der Marienkrönung als Mittelbild, sechs ganzen und sechs halben Figuren von Heiligen und dem Ecce Homo. Die Typen sind sehr edel und zart, und nirgends ist der Einfluß Gentiles reiner und glücklicher als in diesem Werk.

Die schöne, sehr dekorative Tafel mit S. Crisogono zu Pferd in S. Trovaso, von Berenson Jac. Bellini?, von Testi Giambono? zugewiesen, würde Jacobello durchaus Ehre machen, dem sie von einer ganzen Anzahl von Kritikern zugeschrieben wird. Sie steht zwischen Giambono und Jacobello, jedoch Jacobello näher; sicher ist jedenfalls der Einfluß Gentiles. Die bewegte Art der flatternden Lanzenzipfel und der Bänder des Pferdes, die dekorative Wirkung und geschmackvolle Auffassung gemahnen an Jacobello mehr als irgendeinen anderen, aber es ist doch, namentlich auch in der naturalistischen Auffassung, eine etwas spätere Stilstufe als die Jacobellos hier zu erkennen.

Von Gentile da Fabriano sichtlich in der Faltengebung beeinflußt ist **Michele di Matteo Lambertini** aus Bologna in seinem Polyptychon in der Akademie zu Venedig. Im übrigen ist dieser wohl gegen 1400 geborene, noch 1469 in Venedig tätige Künstler noch ganz Trecentist, ein reiner Gotiker von mäßigem Talent.

Gleichfalls noch durchaus gotisch wirken die Bilder des **Michele Giambono,** auf den Gentile da Fabriano ebenfalls den größten Eindruck ausgeübt hat. Giambono, der bereits 1420 als verheirateter Maler erwähnt wird und im April 1462 noch am Leben war, ist der liebenswürdigste Nachzügler unter den noch stark in den alten Traditionen befangenen venezianischen Künstlern des 15. Jhhs. In seinen zarten, nicht sehr bedeutenden Werken macht sich der dekorativ flächenhafte Charakter der früheren Malerei noch überall stark bemerkbar.

Um 1440 mag das Altarwerk des „Erlösers mit vier Heiligen" in der venezianischen Akademie (Nr. 3; voll signiert) entstanden sein. Die am gleichen Ort befindliche „Marienkrönung", die 1448 für die Kirche S. Agnese ausgeführt wurde, ist nichts anderes als eine freie Kopie nach der Tafel des Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini in S. Pantaleone, als solche ausdrücklich in Auftrag gegeben. — Die Halbfigur des Christus im Grab mit dem hl. Franz im Newyorker Metropolitan-Museum und die voll sig-

76. Michele Giambono: Tod Mariä (Mosaik). Venedig, S. Marco

77. Michele Giambono: Heimsuchung (Mosaik). Venedig, S. Marco

nierte Madonnenhalbfigur der Sammlung Herz (Abb. 75) mit dem reizenden Genremotiv des Vögelchens, nach dem sich das Christkind umsieht, zeigen den Einfluß des Gentile da Fabriano am deutlichsten.

Die Mosaiken, die Giambono in der Capella dei Mascoli in der Markuskirche ausgeführt hat (Abb. 76—77), haben große Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen, erklärlich dadurch, daß die „Geburt Mariä" und „Darstellung im Tempel" in diesem ältesten uns in Venedig erhaltenen Marienzyklus noch ganz altertümlich wirken und man ihrem Stile nach sie nicht für jünger als 1430 halten möchte, die „Heimsuchung" und der „Tod Mariä", die aus verschiedenen Gründen schwerlich später als 1460 entstanden sein können, dagegen gänzlich veränderten Stil, eine viel entwickeltere Stilstufe aufweisen und überaus starken Florentiner Einfluß verraten. Diese Wandlung läßt sich nur durch Donatellos Aufenthalt in Padua und den Castagnos in Venedig erklären, und die Ansicht, daß Castagno die Zeichnung zum „Marientod" entworfen hat, besitzt nach wie vor die größte Wahrscheinlichkeit.

In fast noch stärkerem Maße als seinerzeit durch Gentile da Fabriano wurde ein Menschenalter später der noch immer ein wenig leblosen venezianischen Malerei frisches Blut und belebende Kraft durch zwei eingewanderte Künstler zugeführt, deren Tätigkeit nicht nur die Kunstanschauung der zeitgenössischen Venezianer reformierte, sondern durchaus schulbildend wirkte und seinen Einfluß bis in späte Zeit hinein geltend machte. Es sind die Gründer der Schule von Murano, **Giovanni d'Alemagna** und **Antonio Vivarini.**

Ein etwas ungleiches Künstlerpaar. Ohne Zweifel haben wir in dem Deutschen Hans die stärkere Persönlichkeit zu erblicken. Die Zahl der deutschen Maler und Bildhauer, die im 15. Jhh. in Italien, namentlich in Oberitalien, tätig waren und zum Teil sich dort dauernd niederließen, ist sehr beträchtlich. Über das äußere Schicksal des Giovanni d'Alemagna da Murano vor seiner Übersiedlung nach Murano ist uns nichts bekannt. Er taucht Anfang der vierziger Jahre in der Lagunenvorstadt Venedigs auf, arbeitet anscheinend immer gemeinsam

78. Giovanni d'Alemagna und Antonio da Murano: Hl. Sabina. Venedig, S. Zaccaria
(Phot. Alinari)

mit seinem Schwager Antonio Vivarini, der, wahrscheinlich um 1415 in Murano geboren, einer ehemals in Padua ansässigen Familie entstammte. Das etwa 1442—43 entstandene Polyptichon, das Antonio allein für den Dom von Parenzo ausgeführt hat, offenbart wohl bereits Giovannis Einfluß, verrät aber im übrigen auch noch den Gentiles sowie eine gewisse Verwandtschaft mit Giambono und zeigt uns einen recht mittelmäßigen Maler von wenig sicherer Zeichnung, von etwas manierierter Anmut in Form und Typen mit weichen Gesichtern und süßlicher Karnation. Antonio ist Zeit seines Lebens von andern Künstlern abhängig geblieben, nach Giovannis Tod war es sein Bruder Bartolommeo, mit dem er seit 1450, wohl bis zu seinem erst 1484 erfolgten Tod, zusammenarbeitete. Die Werke, die er in späteren Jahren allein ausgeführt hat, das signierte Altarwerk von 1464 in der Pinakothek des Vatikan und das drei Jahre später entstandene Diptychon im Museum zu Bari bekunden wohl eine gewisse Änderung im Stil gegen früher, sind aber langweilig, hart und trocken, zeigen außerordentlich schlanke Proportionen und fallen durch das sehr bunte Kolorit wie durch die schlechte Zeichnung auf. Es unterliegt darnach keinem Zweifel, daß alles Gute und Bedeutende in den von Giovanni und Antonio gemeinsam signierten Werken von Giovanni stammt.

Leider sind eine ganze Anzahl von Werken, die beide Künstler gemeinsam ausgeführt haben, verloren gegangen, so das früheste von 1441, das für die Kenntnis der Entwicklungsgeschichte dieses Künstlerpaares sicher von Wichtigkeit gewesen wäre; vor allem aber ist uns von den in Padua ausgeführten Werken nicht mehr viel erhalten. Beide Maler siedelten 1447 nach Padua über, schufen in diesem Jahr ein verloren gegangenes Altarbild für S. Francesco Grande und schlossen im Mai 1448 den Kontrakt für die Freskoausschmückung der Decke in der Ovetarikapelle (Padua, Eremitani). Was in diesem durch Mantegnas Werke weltberühmt gewordenen Raum von unserem Künstlerpaar wirklich stammt, läßt sich schwer mit voller Gewißheit sagen, höchst wahrscheinlich ein Teil des dekorativen Schmuckes des Kreuzgewölbes. Vor dem 9. Juni 1450 ist Giovanni d'Alemagna gestorben.

Betrachten wir die uns erhaltenen Werke, an denen der deutsche Meister den entscheidenden Anteil hat, so ist Giovannis Bedeutung für die venezianische Kunst dahin zu präzisieren, daß durch ihn ein ganz neuer zeichnerischer Zug in die venezianische Malerei gelangt, der zunächst vor allem von den Mitgliedern der Künstlerfamilie Vivarini aufgegriffen wird,

ein bisher ganz unbekanntes Streben nach Plastik, eine üppige, schwere Dekoration, die ihre Verwandtschaft mit dem deutschen Kunstgewerbe nicht verleugnet, ein Dekorationsstil, der in Venedig wie auch in Padua Aufnahme fand und in der Lagunenstadt durch Crivelli seine prunkvollste Ausbildung finden sollte.

Die Kirche S. Zaccaria in Venedig birgt, in der Cappella di S. Tarasio, noch drei Altarwerke von der beiden Künstler Hand. Das Polyptichon, das als Mittelstück eine Madonna von Lorenzo Veneziano zeigt (1443 oder 44 entstanden), ist das wenigst bedeutende. Die Hl. Elisabeth und Markus stammen wohl von Giovanni, die Hl. Martin und Biagio von Antonio. Wesentlich größeren Wert hat die vollsignierte und 1443 datierte Ancona mit der hl. Sabina und anderen Heiligen (Abb. 78). Auch hier macht sich noch ein gewisser Einfluß Gentiles geltend, vielleicht kann man auch von einem solchen Pisanellos sprechen. Die Haupttafel darf wohl mit Sicherheit Giovanni d'Alemagna zugeschrieben werden. — Leider nicht gut erhalten ist das wichtigste der drei Stücke, mit dem plastischen Relief des Erlösers in der Mitte (gleichfalls voll signiert und 1443 datiert). Die Seitenflügel, die je zwei Heilige auf einem Sockel zeigen, stammen wohl hauptsächlich von Giovanni. Sie sind als das Urbild jener Heiligendarstellung zu betrachten, deren Form Mantegna in seinem Altarbild zu Verona, Giovanni Bellini in seinem berühmten Werk der Frarikirche und Dürer in seinen Münchner Aposteln übernommen haben.

Eine eigentümliche Mischung von Gobelin, Miniatur und Goldschmiedekunst gibt die kleine Altartafel mit der „Krönung Mariä" von 1444 in S. Pantaleone zu Venedig (Abb. 80). Den starken Eindruck, den dieses Werk machte, spiegelt nichts deutlicher wieder als der drei Jahre später Giambono zuteil gewordene Auftrag, eine Altartafel zu schaffen, die sich aufs engste an diese Schöpfung Giovannis anzuschließen hatte. Die sehr gefüllte Komposition enthält im einzelnen viel Eigenartiges. Der gotische Hochdrang macht sich noch stark bemerkbar.

79. Giovanni d'Alemagna: Madonna mit Kind. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

80. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini: Krönung Mariä. Venedig, S. Pantaleone

Als Hauptwerk der beiden Meister gilt von jeher die 1446 für die Scuola Grande della Carità geschaffene „Thronende Madonna mit den Kirchenvätern" (Akademie; Abb. 57). Ohne Zweifel ist es das monumentalste und dekorativste Werk der Künstler, und Giovanni dürfte daran erst recht den Hauptanteil besitzen, wie man aus der braunen Karnation, einer gewissen Schwerfälligkeit des Ganzen, der Art der Typen, der gotischen Nische, vor der die Madonna thront, dem goldschmiedemusterartig behandelten Sockel des Ganzen schließen darf. Die Kunst Crivellis ist schon hier im Keim enthalten.

Die thronende Madonna im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand, dort Antonio Vivarini zugeschrieben, darf wohl als eine späte Arbeit Giovannis betrachtet werden. Gegenüber dem Akademiebild ist hier alles flüssiger, zierlicher, eleganter geworden (Abb. 79).

Nach Giovannis d'Alemagna Tod war nicht Antonio der Träger der Weiterentwicklung, sondern sein Bruder **Bartolommeo Vivarini.** Bartolommeo

81. Bartolommeo Vivarini: Madonna mit Heiligen. Neapel, Museum
(Phot. Alinari)

wurde das Haupt der Schule von Murano, in ihm verkörpert sich so recht, was man ganz allgemein als Muraneser Stil bezeichnet: das starke Betonen der plastischen Erscheinung, die scharfe Zeichnung, die Vorliebe für hart gebrochene Falten und die Wahrung, um nicht zu sagen der Ausbau des altvenezianischen vielteiligen Ankonenschemas mit seiner Isolierung der einzelnen Heiligengestalten.

Um 1432 geboren und um die Wende zum 16. Jhh. gestorben, bringt dieser Künstler, durch Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna wohl vorbereitet, als Erster dieses Kreises die Kunst der Paduaner Squarcioneschule mit ihrer Vorliebe für reiches Beiwerk, Stilleben und Girlandenschmuck und ihrem Streben nach körperlicher Klarheit nach Venedig. Deutlich zeigt dies seine früheste uns erhaltene Arbeit, die signierte und 1448 datierte, das Kind anbetende heilige Jungfrau (früher bei Sir Hugh Lane in London), ein höchstwahrscheinlich in Padua gemaltes Kniestück mit flauen Typen. Das Polyptychon von Viadana (1449) und die frühen zusammen mit dem Bruder Antonio gemalten Altarwerke (vor allem das von 1450 in der Pinakothek zu Bologna) wirken noch durchaus gotisch, in den anmutigen Typen wie auch im Kolorit noch von Antonio beeinflußt. Aber schon hier zeigt sich Bartolommeo überall dem Bruder überlegen.

Zu Ende der 50er Jahre tritt dann der alleinschaffende Bartolommeo schärfer in seiner Eigenart hervor. Am Begin dieser neuen Epoche steht der sehr veristisch aufgefaßte, scharf und präzis gezeichnete „Beato Giovanni da Capistrano" im Louvre (Nr. 1607; datiert 1459). Schon hier aber spürt man, daß dieses Streben nach statuarischer und realistischer Wirkung bei Bartolommeo verbunden ist mit einer gewissen Trockenheit, daß er große Gefahr läuft, zu korrekt zu werden und in einem akademisch-starren Stil zu enden.

Die Werke der 60er Jahre lassen besonders deutlich das Bemühen erkennen, Mantegnas Einfluß zu verarbeiten. Der Künstler entwickelt seine Eigenart immer mehr, bis in der ersten Hälfte der 70er Jahre der Höhepunkt seines Schaffens erreicht ist. Die Figuren werden etwas voller, die Zeichnung immer bestimmter, die Lokaltöne brillanter. Mehr und mehr übertreibt der Maler bei der Zeichnung von Runzeln und Falten; Muskeln und Adern werden wie Stöcke dick. Unleugbar geht durch die Schöpfungen der 70er Jahre ein großer Zug. Der Monumentalität seiner Gestalten haftet freilich stets eine gewisse Derbheit an. Im weiteren Verlauf der 70er Jahre sucht der Künstler auch den Ausdruck zu steigern, gelangt dabei aber vielfach nur zu leicht grimassierenden Köpfen. Die 80er Jahre leiten den Verfall ein; der Maler, der seit Anfang der 70er Jahre besonders beliebt wurde und eine große Werkstatt unterhielt, arbeitet mehr und mehr fabrikmäßig und nur noch selten gelingen ihm Schöpfungen, die über die konventionelle klischeemäßige Art seiner Werkstatt herausragen. Auch in der Spätzeit bleibt

82. Bartolommeo Vivarini: Hl. Augustin. Venedig, S. Giovanni e Paolo

83. Bartolommeo Vivarini: Madonna mit Heiligen. Venedig, S. Giovanni in Bragora
(Phot. Alinari)

das Übertreiben der Muskulatur bestehen, und man erkennt deutlich, wie sehr der Meister seinen Schülern die Wichtigkeit plastischer Wirkung betont und zum obersten Gesetz gemacht hat.

Unverkennbar ist bei Bartolommeo Vivarini die unerschütterliche Sicherheit seines Stilwillens: Der sehr männliche, etwas derbe „hl. Augustin" in S. Giovanni e Paolo (datiert 1473; Abb. 82) ist gewissermaßen die Verkörperung, das Abbild seines eigenen Wesens. Es ist eine durchaus männliche Kunst, und bei dem Streben, wuchtig, monumental und durch ein intensives Kolorit zu wirken, entfernt Bartolommeo sich so weit wie nur möglich von der alten Venezianer Weichlichkeit. Dabei gelangt er mitunter zu einer etwas derben Art, die ein wenig an die Kunst des späteren Pacher, ja selbst bayerischer Künstler der Spätgotik erinnert. Am stärksten werden die inneren Zusammenhänge mit dieser nordischen Kunst bei den Flügeln des Triptychons in S. Maria Formosa (1473) fühlbar, namentlich in der Geburt Mariae.

Für den Stil der 60er Jahre besonders charakteristisch ist die Altartafel mit der Madonna und vier Heiligen in der Akademie zu Venedig von 1464. Sie wird noch übertroffen durch die S. Conversazione vom folgenden Jahr im Neapeler Museum, die wohl als Bartolommeos festlichstes Bild betrachtet werden darf (Abb. 81). Das prunkvolle Stück wirkt, bei aller Zartheit der Farbengebung, in einzelnen Heiligentypen wie ein etwas bäuerischer Crivelli; die Gruppe der Madonna ist die beste, die ihm gelungen ist, und in den Engeln macht sich ein rührendes Streben nach Grazie bemerkbar. Das 1474 entstandene Triptychon in der Frarikirche mit dem thronenden hl. Markus und je zwei Heiligen auf den beiden Flügeln knüpft gewissermaßen an das Neapeler Bild wieder an und zeigt aufs neue eine persönliche Verarbeitung mantegnesker Motive. (Die Gruppen der Heiligen auf den Seiten nehmen das Motiv jener auf dem Altarwerk Mantegnas in Verona auf.) Auch in den goldgelben Lichtern und in den braunen Schatten der diesen Jahren ange-

84. Fra Antonio da Negroponte: Madonna. Venedig, S. Francesco della Vigna

hörenden Bilder darf man wohl Mantegnas Einfluß erblicken. Die thronende Madonna von 1471 (Rom, Palazzo Colonna) zeigt deutlich das Bemühen, besonders liebenswürdig zu wirken. Bei der Schutzmantelmadonna des Triptychons von 1473 (S. Maria Formosa) imponiert das Streben nach einer hoheitsvollen Herbheit wie überhaupt der monumentale Zug des Mittelbildes, der in dem schon erwähnten „hl. Augustin" aus dem gleichen Jahr womöglich noch überboten wird, einem Bild, das auch in technischer Hinsicht als Ölmalerei von Interesse ist. In der S. Conversazione in S. Nicola zu Bari (1476 entstanden; Ausführung nicht eigenhändig) macht sich in den Heiligen das an Karikatur grenzende Streben nach Ausdruck geltend. Für den ausgereiften Stil des Künstlers darf man die Madonna mit zwei Heiligen in S. Giovanni in Bragora (1478) als besonders charakteristisch anführen. Die Halbfigur der Madonna in der Turiner Pinakothek von 1481 zeigt uns, daß auch Giovanni Bellini auf Bartolommeo Vivarini seinen Eindruck nicht verfehlt hat. Typisch für die konventionelle Art des späten Stiles ist die thronende Madonna mit zwei Heiligen von 1482 in der Frarikirche. Der hl. Georg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum von 1485 überrascht durch die Lebhaftigkeit der Bewegung. Die thronende Madonna in Bergamo (1488; Werkstattausführung), die das auf dem Schoß liegende Kind anbetet, ist gewissermaßen die letzte Redaktion dieses für Bartolommeo charakteristischen Madonnentyps, für den die Darstellungen von 1450 und 64 als Hauptetappen betrachtet werden dürfen. Die Einzelfiguren der hl. Magdalena und Barbara in der Venezianer Akademie (1490) sind mit ihrem starken runden Kinn und ihrer ganzen frostigen Art bezeichnend für die spätere Epoche des Künstlers. Das letzte Werk, der „Marientod mit den hl. Laurentius und Stephanus" von 1499 (früher Sammlung Charles Butler) zeigt die strenge Art des Künstlers in einer fast abstoßend wirkenden starren und manierierten Form.

Dem Kreis der Vivarini gehört auch ein Minoritenmönch an, von dem uns nur ein einziges, aber bedeutendes Werk erhalten ist, **Fra Antonio da Negroponte.** Wir besitzen keine Notiz über diesen Künstler außer der Signatur auf seiner thronenden Madonna in S. Francesco della Vigna in Venedig (Abb. 84).

Dieses leider undatierte, nur mit Namen und Stand seines Schöpfers versehene Werk hat man ehedem um die Mitte des Jhhs. datieren wollen und demzufolge aus Fra Antonio einen Vorläufer Crivellis zu machen versucht. Allein man ist inzwischen zu dem richtigeren Ergebnis gelangt, daß das Bild wohl kaum vor 1470 entstanden sein kann. Man hat geglaubt, dieses Werk mit der frühen Veroneser Madonna Crivellis in Zusammenhang bringen zu können in der Meinung, daß beide Bilder auf ein verschollenes Vorbild zurückgehen. Allein die Verwandtschaft dieser beiden Werke scheint uns doch nicht derart eng zu sein. Diese thronende Madonna (die oben eine Anstückung mit der Gestalt Gottvaters zeigt) wirkt wie ein köstliches Kleinod. Es ist ein Kultbild von märchenhaftem Klang und gotischer Feierlichkeit und Crivellischen Werken im Geiste verwandt. Die Melancholie der Madonna hat etwas unendlich Bezauberndes, und man vergißt bei dem Reichtum, den dieser Fra Angelico Venedigs hier vor uns ausschüttet, daß er eigentlich ein zurückgebliebener Meister ist.

Der Vivarinischüler verrät sich überall: im Auftrag, in dem Motiv: der das im Schoß liegende Kind anbetenden Madonna, im architektonischen Aufbau, in der letzthin auf die Squarcioneschule zurückgehenden Verwendung von Plastiken am Thron, von Girlanden und Rosen. Besonders entzückend und persönlichstes Eigentum des Meisters sind die kleinen Engelgestalten.

Der hervorragendste Künstler, der aus der venezianischen Schar der Squarcioneschüler hervorgegangen ist, derjenige, der das Ideal der Schule von Murano verwirklicht, die künstlerischen Bestrebungen eines Giovanni d'Alemagna und Bartolommeo Vivarini in unübertrefflicher Weise zum Abschluß gebracht und dennoch in einer ganz persönlichen, höchst eigenartigen und bedeutenden Weise verarbeitet hat, ist **Carlo Crivelli.**

85. C. Crivelli: Madonna mit Kind. Macerata

Um 1430—1435 in Venedig geboren, vielleicht als Sohn des Malers Jacopo Crivelli, scheint er Anfang der 50er Jahre in die Werkstatt der Vivarini eingetreten zu sein, wenn er nicht schon vorher sich in Padua zu ihnen gesellt hat. 1457 wurde er wegen Ehebruchs zu Gefängnis verurteilt und verließ nach Verbüßung der Strafe seine Vaterstadt für immer. Wo sich der Künstler in den ersten 10 Jahren nach dem Verlassen Venedigs aufgehalten hat, wissen wir nicht, vielleicht in Padua, vielleicht auch schon in den Marken. Von 1468 ab können wir bis zu seinem Tode, der um 1495 erfolgt sein muß, eine sehr umfangreiche Tätigkeit in den Marken, vor allem in Fermo, in Massa, Ascoli und Camerino verfolgen. Der Fürst von Capua erhob ihn 1490 in den Ritterstand und bald darauf erhielt der Künstler sogar die Würde eines Eques Laureatus.

Das „Schweißtuch der Veronika" in der Sammlung Malaspina in Pavia, Crivellis frühestes uns erhaltenes Bild, zeigt allerengste künstlerische Verwandtschaft mit der weichen, lyrischen Art Giambonos. Damit bricht aber der Künstler in kurzer Frist radikal. Das signierte Halbfigurenbild der „Madonna von kleinen Engeln mit den Leidenswerkzeugen Christi angebetet", das sich jetzt im Museum zu Verona befindet, offenbart in unverkennbarer Weise den Einfluß der Vivarini und den starken Eindruck, den die Squarcioneschule, vor allem Mantegna, auf ihn gemacht hat. Man ist auch versucht, an eine Verwandtschaft mit Marco Zoppo zu denken, mehr noch freilich bei der signierten Predella im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die Christus im Grab mit Heiligen darstellt und wo namentlich die Figur des hl. Hieronymus im Typus lebhaft an jenen Künstler erinnert. Diese beiden Frühwerke haben noch einen recht derben und äußerlichen Charakter. Von den Verkürzungskunststücken, mit denen es Crivelli in der oberen Engelgruppe des Veroneser Bildes Mantegna gleichzutun sucht, hat der Künstler später ganz abgesehen. Auffallend sind die vollen, fast plumpen Hände, die eine Art von Naturalismus verraten, von der sich Crivelli bald völlig abgewandt hat.

Lassen die Frühwerke noch sehr wenig von der Kunst eines ganz großen Meisters ahnen, so tritt uns Crivelli nach etwa zehnjähriger Pause als ein Maler entgegen, der auf dem Wege ist, eine ungewöhnlich starke Individualität zu werden. Crivelli offenbart in dem ersten Werk, das uns nach den Jugendarbeiten erhalten ist, in dem 1468 entstandenen Polyptychon im Stadthause von Massa Fermata eine sehr bemerkenswerte Vergeistigung der auf derbe männliche Monumentalität abzielenden Kunst Bartolommeo Vivarinis. In diesem noch sehr gotischen Werk, wie in der zwei Jahre später entstandenen Madonna in Macerata (Abb. 85), ferner in

86. C. Crivelli: Madonna mit Kind. Pausula

der kleinen Madonna mit Kind in der Pinakothek zu Ancona, klingt noch die altvenezianische Stimmungskunst stark herein. Man merkt, daß es Crivelli nicht darauf ankommt, um jeden Preis mit der Zeit zu gehen, sondern daß er in stolzer Isoliertheit gewissermaßen eine Verstählung der weichen altvenezianischen Stimmungskunst auf der einen, und eine Veredlung und Vergeistigung der auf starke plastische Wirkung gestellten Kunst Vivarinis auf der anderen Seite anstrebt und schließlich eine märchenhafte Verklärung der naturalistischen Kunst der Muranesen erreicht. In den Werken vom Ende der 60er Jahre und aus den allerersten 70er Jahren macht sich noch ein natürlicher Lyrismus geltend, die pathetische Note ist noch schwach. In der Madonna von Pausula (Abb. 86), die zu einem 1471/72 entstandenen Altarwerk gehört, nimmt der heroische Charakter beträchtlich zu und schwillt zunächst zu etwas noch leise äußerlich Tragödenhaftem an. In der Madonna aus der Sammlung Benson von 1472 (Abb. 87) mit dem schreitenden Christkind und der sibyllinisch wirkenden hl. Jungfrau ist der pathetische Schwung Crivellis bereits voll erreicht. Die nun folgende Zeit, die von dem 1473 für den Dom von Ascoli geschaffenen Altarwerk eingeleitet wird, möchte man wegen ihrer männlich monumentalen Art die „florentinische" des Künstlers nennen. Die Hand des Meisters ist sicherer, gleichzeitig auch leichter geworden; das Altarwerk erhält nun jene definitive Form, die als endgültige Fassung des Venezianer Polyptychons im Sinne der Muranesen anzusehen ist, mit der Beibehaltung der Isolierung der einzelnen Heiligengestalten und der Krönung des Altarwerkes durch eine Beweinung Christi. Alles wird akzentuierter, metallischer, und in der großen, 1476 für Ascoli geschaffenen Ancona, jetzt in der National Gallery in London, beginnt das Preziöse in der Kunst des Meisters eine bedeutsame Rolle zu spielen, das im Lauf der Jahre mehr und mehr manieristisch wirkt. Namentlich in der Bildung der Hände mit den unendlich dünnen, langen Fingern und der Art ihrer Bewegung des Fassens und Greifens zeigt sich dieser preziöse Charakter. Ein besonders gutes Beispiel ist die sehr durchgeistigte heilige Magdalena im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die in engem Zusammenhang mit dem großen Altarwerk von 1476 steht, nicht minder auch die etwas spätere Madonna im South Kensington Museum in London.

Neben einem gewissen Einfluß Mantegnas macht sich auch der Donatellos noch in den 70er und 80er Jahren stark bemerkbar, namentlich in Schöpfungen wie der Madonna in der Akademie zu Bergamo und in den verschiedenen Pietà-Darstellungen.

Ein besonderer Beachtung würdiges Werk Crivellis aus den 70er Jahren ist auch der „hl. Georg, den Drachen tötend" in der Sammlung Gardner zu Boston. Dramatische und dekorative Wirkung sind hier in gleicher Weise erstrebt und erreicht. Trotz stark betonter Plastik, namentlich des unmittelbar vor dem Beschauer sich aufbäumenden Pferdes, kommt ein prunkvoll dekorativer Effekt zustande. Das Dramatische des Motivs (das schon in einer Zeichnung Jacopo Bellinis im Keim erhalten ist) wird hier besonders unterstrichen nicht nur durch das Hochformat im allgemeinen, sondern durch die verschiedenen prachtvollen Steilmotive, im Drachen wie in Steildiagonalen des Rosses und des Schwertes.

Den Höhepunkt der Kunst des Meisters bedeuten sein 1482 geschaffenes Triptychon in der Brera (Nr. 201), die Madonna und vier Heilige, und die aus demselben Jahre stammende Madonna im Vatikan.

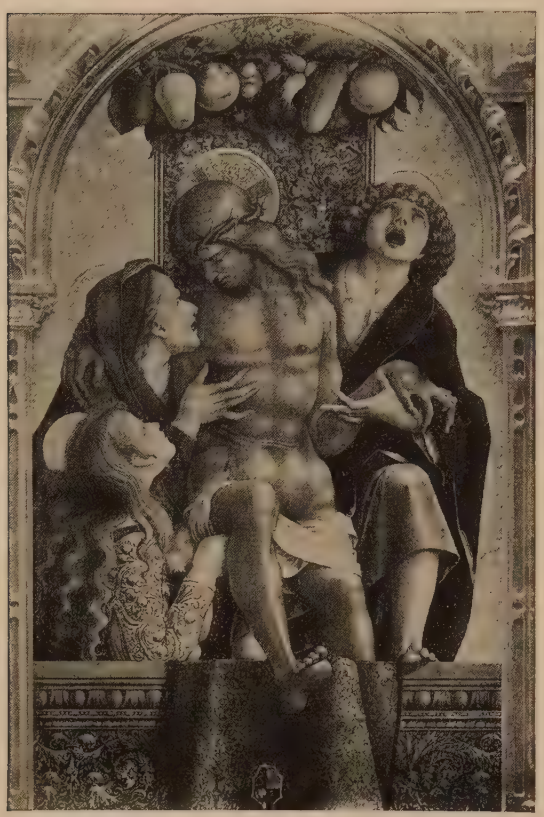
Das Triptychon der Brera ist das kompositionell geschlossenste Altarwerk Crivellis unter Wahrung des alten Schemas. Die Beziehung der Heiligenpaare zur Madonna wird so stark wie möglich betont. — Zur Predella dieses Triptychons gehörte ursprünglich die „Verkündigung" im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., die bereits den Grundgedanken der vier Jahre später entstandenen Verkündigung in London enthält. — Eine Art Vorläufer zu den Madonnentafeln von 1482 ist die der Budapester Galerie, die man vielleicht als die am familiärsten aufgefaßte unter den ganzfigurigen Madonnen bezeichnen darf.

Was der Künstler hier gegeben, konnte er später nur noch in äußerlicher Weise überbieten. Freilich, in der Pietà von 1485, jetzt im Museum zu Boston (Abb. 88), hat der Künstler ein Werk geschaffen, dessen Klassik nicht hinter jener der Triptychen von 1482 zurücksteht. Wir finden hier die erschütterndste Lösung des bereits 1473 in Ascoli im Anschluß an Mantegna behandelten Beweinungsmotivs. Das edle Pathos Crivellis hat keinen reineren und stärkeren Ausdruck gefunden. Die Pietà im Metropolitan-Museum zu New York zeigt am deutlichsten den donatellesken Charakter.

Alles wird nun überreif, erscheint als üppige Blüte überfeinerter Kultur. So ist die etwa 1487 geschaffene Madonna mit Petrus und andern Heiligen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum von besonders preziösem Charakter, und die fast überausdrucksvollen Köpfe werden von dem stillebenhaften Reichtum geradezu erstickt. Von großer Bedeutung ist dieses Bild aber vor allem deswegen, weil Crivelli hier zum ersten Male eine Art Santa Conversazione gibt, in der die bisher so streng gewahrte Form der Trennung von Madonna und Heiligen verlassen wird. Hat man den Grund hierfür vielleicht in dem Vorwurf des Bildes zu suchen — dargestellt ist die Schlüsselverleihung an den hl. Petrus — und vielleicht auch in einem Wunsche des Bestellers, so gilt dies nicht von der „thronenden Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Sebastian mit Stifterin" von ca. 1490 und der „Madonna mit dem Heiligen Franz und Sebastian" von 1491 (beide London, National Gallery).

87. C. Crivelli: Madonna. London, Sammlung Benson

Die „Krönung Mariä" in der Brera von 1493 (Abb. 89) entfernt sich in ihrer berauschenden Pracht in einer anderen Weise als die Londoner „Verkündigung" von den früheren religiösen Schöpfungen.



88. C. Crivelli: Beweinung Christi. Boston, Museum of fine arts

Von einer genrehaften Verunklärung der Szene läßt sich hier nicht sprechen; aber die Hauptgruppe wird durch die Überfülle des Beiwerkes fast erdrückt, monumentaler Größe beraubt und lediglich zum Mittelstück eines reichen Ornamentwerkes gemacht. Das Ornamentale spricht in keinem andern Gemälde so stark wie in diesem, haftet doch in der Erinnerung des Beschauers nicht so sehr das einzelne Figurale als vielmehr die Bildfüllung und das übermäßig große Akanthusrankenwerk des Thronaufbaues und die Art, wie zu den Akanthusranken die Führung der Linien von den Köpfen der Hauptfiguren über die Cherubinköpfe hinweg eine Parallele bilden.

Wie ein verklärter Abschied des Meisters wirkt die königliche, ganz gestillte „Madonna della Candeletta" in der Brera (Abb. 43; die Seitenstücke, vier Heilige auf zwei Tafeln, schlecht erhalten, in der Akademie zu Venedig).

Nur die hauptsächlichsten Werke Crivellis sind hier genannt. Der Meister war sehr fruchtbar und es wäre noch manches ausgezeichnete Werk, namentlich in englischem Privatbesitz, zu nennen.

Es ist im ersten Teile unserer Ausführungen bereits wiederholt von der künstlerischen Eigenart Crivellis die Rede gewesen (vergl. S. 16, 17, 43). Crivelli hat sich, soweit unsere Kenntnis reicht, ausschließlich als Kirchenmaler betätigt. Er gehörte ohne Zweifel zu den bedeutendsten und eigentümlichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Malerei überhaupt. An Tiefe, an Inbrunst des Gefühls hat den Künstler keiner seiner oberitalienischen Zeitgenossen übertroffen. Eine glühende Strenge, verhaltene Leidenschaft, Askese und melancholische Entsagung künden uns Crivellis Gestalten in ihren Köpfen, in ihren Mienen, in ihrer ganzen Haltung. In den Madonnen und weiblichen Heiligengestalten ist man versucht, einen Ausklang echt mittelalterlicher Gottesminne zu finden, und man möchte Crivelli den letzten Ritter der Madonna unter den oberitalienischen Malern nennen.

Merkwürdig ist die der Kunst Crivellis eigentümliche Mischung von Illustration und Dekoration, von Illusionswirkung, Realismus und Phantastik. Je intensiver das Empfinden des Künstlers ist, je stärker er die plastische Realität seiner Gestalten zu betonen sucht, wobei er ja bis zum plastischen Aufsetzen des Beiwerkes geht, um so mehr steigert sich für den Beschauer der Eindruck des Märchenhaften. Gerade durch das überstarke Betonen, durch die Fülle und die Zusammensetzung wird der Eindruck des Unwirklichen in unübertrefflich künstlerischer Weise erzielt.

Schüler und Nachahmer Carlo Crivellis waren sein Bruder **Vittore Crivelli** (geboren gegen 1440—45, gestorben gegen 1501) und **Pietro Alamanno,** dessen gegen 1470—90 entstandenen Bilder ebenfalls nichts weiter als schwächliche Imitationen von Werken Carlo Crivellis sind. Beide Maler scheinen fast ausschließlich in den Marken tätig gewesen zu sein.

* * *

Giovanni [illegible] Madonna degli Alberelli
Venedig, Akad[illegible]

89. Carlo Crivelli: Altarwerk. Mailand, Brera

90. Antonello da Messina: Fragment aus dem Altarwerk von S. Cassiano. Wien, Kunsthistorisches Museum

Selten ist die Wechselwirkung zwischen einem fremden, zugewanderten Künstler und einer Kunststadt mit alter Tradition so stark und bedeutungsvoll gewesen wie zwischen Venedig und dem Sizilianer **Antonello da Messina.** Freilich hat man früher die Bedeutung dieser Wechselwirkung nach beiden Richtungen hin übertrieben. Führt man sie auf das richtige Maß zurück, so bleibt, wie schon angedeutet, immer noch genug übrig.

Antonello di Giovanni degli Antonj, um 1430 in Messina als Sohn eines Bildhauers geboren und Mitte Februar 1479 in seiner Vaterstadt gestorben, ist seit 1457 als Maler in seiner Heimat wie in Calabrien (1460) nachweisbar. Eine Lücke in der Lebensgeschichte des Künstlers klafft in dem Zeitraum 1466—1472. Wir wissen nicht, wo er sich in dieser Zeit aufgehalten hat. Doch läßt ein leider in jüngster Zeit verschollenes Ecce-Homo-Brustbild, das 1470 datiert war und sich früher in der Sammlung Zir in Neapel befand, vermuten, daß er in jenem Jahr in Süditalien weilte. 1475 bis Anfang 1476 war Antonello in Venedig tätig, hielt sich dann noch kürzere Zeit in Mailand auf, wo er für den regierenden Herzog arbeitete, und ist im November 1476 wieder in seiner Heimat nachweisbar.

Antonello ist derjenige Künstler, in dem sich am stärksten der Einfluß der frühniederländischen Malerei in Technik wie in künstlerischer Auffassung offenbart. Von größtem Interesse ist nun die Frage, ob Antonello seine Kenntnis der niederländischen Kunst sich an der Quelle erworben, in den Niederlanden selbst die Geheimnisse der neuen Ölmalerei erfahren hat, oder ob es ihm möglich war, in seiner Heimat niederländische Bilder in so genügender Anzahl zu studieren, daß man eine Reise nach dem Norden nicht anzunehmen braucht. Nun ist der Zusammenhang der Werke des Künstlers mit denen der früheren Niederländer so eng, daß es fast unmöglich erscheint, eine Reise nach dem Norden in Frage zu stellen, es müßte denn sein, daß ein niederländischer, uns unbekannter Maler in Antonellos Jugendzeit in Messina tätig war, wie wir in jenen Jahren niederländische Maler in Städten der spanischen Ostküste nachweisen können. War Antonello wirklich in den Niederlanden, so muß die Reise in sehr frühe Zeit gesetzt werden, vielleicht schon in den Anfang der 50er Jahre. Denn Antonello zeigt in dem einzigen Bild, das uns aus der Zeit vor 1466 erhalten ist, d. h. vor jenem Zeitraum (1466—72), in dem wir den Aufenthaltsort des Künstlers nicht kennen, in dem „segnenden Christus" der Londoner National-Gallery von 1465 schon in vollster Ausprägung den niederländischen Einschlag, und in dem diesem Bild vorhergehenden Jahrzehnt hat eine niederländische Reise keinen Platz.

Nicht weniger wichtig aber ist es auch zu betonen, daß Antonello schwerlich vor 1475 sich schon einmal in Venedig aufgehalten hat. Die Bemühungen Bartolommeo Vivarinis um die Technik der Ölmalerei, die sich uns in seinem „Hl. Augustin" von 1473 manifestiert, müssen als eine selbständige, nicht von Antonello beeinflußte Tat erklärt werden. Auf der anderen Seite läßt sich in keinem vor 1475 entstandenen Werk auch nur der leiseste venezianische Einfluß in Antonellos Schöpfungen nachweisen.

Antonello hat von den Niederländern nicht nur den eyckischen Sinn für schärfste Erfassung der ihn umgebenden Umwelt übernommen, sondern er zeigt auch die niederländische Prägnanz und den Sinn für das Kostbare, indem er juwelengleich funkelnde, wie kunstgewerbliche Kleinodien erscheinende, ungemein sauber gearbeitete Täfelchen kleinen Formates schafft und auch in den größeren Altarbildern sich möglichst in Format Beschränkung auferlegt. Er hat das Streben der Niederländer nach einer plastischen Deutlichkeit der Figur durch starke Heranziehung von Licht und Schatten ebenso verstanden, wie die neue Art der Wiedergabe von Innenräumen sehr wohl erfaßt. Gerade diese beiden Dinge hat er dann mit großem Erfolg den allerdings genügend vorgebildeten Venezianern zu vermitteln gewußt. Das jetzt im Museo civico zu Messina bewahrte Altarwerk mit der Madonna del Rosario und den hll. Gregor und Benedikt von 1473

zeigt ganz den geometrischen Charakter in der Grundform des Aufbaues wie in Einzelheiten der Faltengebung. Bei allem niederländischen Einfluß ist aber doch gerade hier die italienische Abstammung des Meisters in der monumentaleren Gesamthaltung und in dem Habitus der beiden Heiligen unverkennbar. Nicht minder hat in der zu diesem Altarwerk gehörenden „Verkündigung" das hier durchbrechende Schönheitsgefühl doch mehr italienischen als niederländischen Charakter. Der „Ecce homo" im Museum zu Piacenza, wiederum eine Halbfigur hinter einer Brüstung, gleichfalls von 1473, ist dem Künstler, der hier einen tief schmerzlichen melancholischen Ausdruck festzuhalten suchte, nicht ganz in erwünschter Weise gelungen. Ein Meisterstück zusammenfassendster Charakterisierungskunst ist das wohl zu Anfang der 70er Jahre entstandene männliche Brustbild der Galerie Borghese zu Rom. Dem Schema dieses Bildnisses: knapper Brustausschnitt, Kopf dreiviertel nach links, die Augen dem Beschauer zugewendet, wobei immer in den Augen die Porträtwirkung gipfelt, ist Antonello Zeit seines Lebens treu geblieben und hat auch damit in Venedig Schule zu machen verstanden. Einige Jahre später als dieses Porträt entstand das männliche Bildnis in der National Gallery in London, das man früher als ein Selbstbildnis des Künstlers angesehen hat.

91. Antonello da Messina: Bildnis eines Mailänder Bürgers. Mailand, Sammlung Trivulzio
(Phot. Anderson)

Die „Verkündigung" im Museo Nazionale zu Syracus von 1474 gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers. Hier offenbart Antonello in vollem Umfang, was er von den Niederländern gelernt, wie er sich die Kunst der Eyck für seine Zwecke zurechtgelegt hat. Es ist die erste Innenraumdarstellung auf italienischem Boden, in der die Figuren wirklich mit dem Raum verbunden, wo ihr künstlerisches Dasein nur durch den sie umgebenden Innenraum, durch das im Zimmer spielende und ihre Körperlichkeit veranschaulichende Licht verständlich ist. Das Gotische, das dem Bild noch anhaftet, spricht sich an keiner Stelle deutlicher aus als in der Gestaltung der gotischen Basis der großen Säule, die die beiden Figuren trennt.

Auf seiner Fahrt nach Venedig muß Antonello Werke des Piero della Francesca gesehen haben. Das Brustbild eines Mannes mit dem weiblichen Gegenstück in der Wiener Liechtenstein-Galerie, ein Bildnispaar, das ganz von dem gewöhnlichen, oben gekennzeichneten Porträtschema Antonellos abweicht, ist völlig von der Art der bekannten Bildnisse Pieros in den Uffizien beinflußt. Aber selbst wer nicht die Hand Antonellos in den beiden Wiener Bildnissen erkennen will, wird zugeben müssen, daß in dem „heiligen Sebastian" der Dresdener Galerie, den Antonello wohl zu Ende seines Venezianer Aufenthaltes gemalt hat, ähnlich wie in den Wiener Bildnissen Pieros della Francesca Kunst der Luftperspektive Schule gemacht hat (vergl. Abb. 48 u. 49, S. 49).

Wohl noch vor den venezianischen Aufenthalt ist neben dem 1474 signierten jugendlichen Bildnis im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum die Halbfigur der Maria der Verkündigung in der Münchener Pinakothek, wie die im Museo Nazionale zu Palermo zu setzen. In diesen beiden Frauenhalbfiguren fällt das Atelierkunstmäßige, das Gestellte, wenig Durchgeistigte besonders auf. Es ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Interesse, daß man Antonellos so epochemachende Madonna von S. Cassiano in Venedig 20 Jahre nach ihrer Entstehung „seelenlos" gefunden hat. Dieses vielgerühmte Altarwerk, das bis in die jüngste Zeit als verschollen galt, scheint, sofern man sich Berenson anschließt, wenigstens zu einem Teil erhalten zu sein: in der thronenden Madonna mit dem Fragment einer Heiligenfigur im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 90). Das Bild war offenbar eine Santa Conversazione, die Heiligen zu Füßen des hochragenden Thrones, das Ganze in einem Innenraum. Die Darstellung hat rasch Schule gemacht, sehr begreiflich, da es ja die erste Santa Conversazione war, die in einem Innenraum spielte. Vor allem hat Giovanni Bellini gegen Anfang oder Mitte der 80er Jahre in dem aus S. Giobbe stammenden Altarbild in der Akademie dieses Motiv aufgenommen. Die Nachwirkung der einzelnen Heiligengestalten läßt sich heute nicht mehr nachprüfen. Andererseits verrät sich aber in dem Typus der Madonna, daß Giovanni Bellini auf Antonello bereits sichtlich Eindruck

92. Antonello da Messina: Kreuzigung. Antwerpen, Museum
(Phot. Bruckmann)

gemacht hat. Man spürt bereits aus diesem Fragment, daß Antonello alle gotischen Reminiszenzen in Venedig, in erster Linie vielleicht durch den Umgang mit Giovanni Bellini, abgestreift hat und versucht, die geschmackvolle Stimmungskunst Venedigs in seine eigene Sprache zu übersetzen. Die Venezianer wiederum, nicht zuletzt Giambellini, haben, wie schon mehrfach angedeutet, von Antonello nicht nur das Motiv des Innenraums als solches übernommen, sondern das Interieur als Stimmungsfaktor in einer von Antonello nicht gekannten Weise weiter ausgebaut, und dem Wogen von Licht und Schatten neuen malerischen Ausdruck zu geben verstanden. Kein Zweifel, daß durch Antonello ein ganz neues Gefühl für geometrischen Aufbau in die venezianische Kunst gekommen ist, daß vor allem der plastische Impuls, der bisher nur durch die Paduaner und durch die damit zusammenhängende Schule von Murano in die Malerei der Lagunenstadt getragen worden war, nunmehr auch auf die rein malerisch eingestellten Stadtvenezianer übergriff.

Eines der markantesten Beispiele für den starken Eindruck, den die venezianische Art auf Antonello gemacht hat, ist das Brustbild des sog. Condottiere im Louvre, wo sich der bisherigen scharfen Erfassung und zugespitzten Wiedergabe des Modells eine neue malerische Gesinnung zugesellt, eine bis dahin nicht gekannte Breite und Fülle malerischen Vortrags. In dem darauf folgenden Porträt eines älteren Mannes von 1476 in der Galerie Trivulzio in Mailand ist der starke Pendelschlag nach der venezianischen Seite nicht mehr so stark zu spüren (Abb. 91). Man bemerkt einen gewissen Ausgleich, aber auch die große innere Bereicherung, die Antonello aus der Berührung mit der venezianischen Kunst erfahren hat. Das Bestreben, vornehm zu wirken, zeigt besonders deutlich das ungefähr aus gleicher Zeit stammende Bildnis eines Humanisten (Mailand, Castellmuseum), in dem Antonello sich beinahe der Grenze der Selbstverleugnung nähert.

Die bedeutungsvolle malerische Umstellung des Künstlers tritt auch in dem Unterschied seiner beiden uns erhaltenen Golgathabilder in Erscheinung. Das Antwerpener Bild (Abb. 92) mit seiner kristallenen Klarheit, seiner miniaturartigen Feinheit und der ungewöhnlich sorgsamen Landschaftsbehandlung zeigt den Maler von venezianischer Kunst wohl noch unbeeinflußt, während die schon nach der Rückkehr des Künstlers in die Heimat, 1477, entstandene Kreuzigung der Londoner National Gallery ein durch Venedig bestimmtes malerisches Zusammenfassen, eine neue Stimmungskunst mit einer dem bisherigen Schaffen des Künstlers fremden lyrischen Note, einen zarten musikalischen Rhythmus und Schwung im Gesamtaufbau wie vor allem in der Johannesfigur offenbart.

Antonellos Landschaftsbehandlung ist nicht ohne Rückwirkung auf die Ausgestaltung der Landschaft bei den Venezianern geblieben. Wir finden die Spuren gerade dieser Landschaftskunst auch bei einzelnen hervorragenden Provinzmalern, vor allem bei Cima da Conegliano und bei Montagna, der übrigens auch in formaler Hinsicht Antonellos Einfluß deutlich erkennen läßt.

Leider nicht mehr gut erhalten ist das Jünglingsporträt Antonellos in Berlin, dessen Jahreszahl man 1478 hat lesen wollen. In seiner vornehmen Haltung und in der starken Dämpfung jeder Energie besitzt das Bild fast einen venezianisch verträumten Charakter.

Von dem Dresdener „heiligen Sebastian“ (Abb. 93) war schon kurz die Rede. Der tiefe Eindruck,

den Antonello von Piero della Francesca empfangen, verbindet sich hier mit Anregungen aus der Kunst Mantegnas und der venezianischen Existenzmalerei zu einer sehr persönlichen Schöpfung. Mit außerordentlich großem Verständnis ist Antonello in den Geist der oberitalienischen Kunst eingedrungen. Er hat diesem Sebastian den vollen Zauber venezianischer, märchenhafter Stimmung zu geben verstanden. In der Gestaltung des Aktes aber dokumentiert sich aufs neue die männliche, energieerfüllte, überaus persönliche Art des Meisters, sein Streben nach höchster plastischer Abrundung. Und der stark verkürzte Säulenzylinder, der neben dem Heiligen am Boden liegt, ist gewissermaßen das Symbol von Antonellos plastischem Ideal.

Von venezianischer Stimmungs- und Stillebenmalerei angeregt scheint der „heilige Hieronymus im Studierzimmer“ in der Londoner National Gallery (Abb. 94), der wohl als Spätwerk anzusehen ist. Die bühnenartige Form der Einkleidung des Ganzen mit dem Stilleben im Proszenium, die vornehme Ruhe, die das Ganze durchweht, offenbaren, daß der Künstler bereits durch das venezianische Medium hindurchgegangen ist. Das Interieur hat hier seine feinste Ausbildung von reichster Differenzierung erhalten; Bilder dieser Art haben sichtlich auf Künstler wie Lazzaro Bastiani und vielleicht auch auf Carpaccio gewirkt.

Antonello hat in seiner Heimat eine ganze Reihe von Nachfolgern und Nachahmern gefunden, unter denen vor allem **Antonello da Saliba** Erwähnung verdient, der gegen 1467 in Messina geboren und 1535 gestorben ist und außer dem Einfluß Antonellos auch den venezianischer Maler, vor allem des Cima da Conegliano, erfahren hat.

93. Antonello da Messina: Hl. Sebastian. Dresden, Galerie
(Phot. Hanfstaengl)

In Venedig manifestiert sich die Wirkung von Antonellos Kunst am stärksten und längsten in der Malerei des jüngsten Mitgliedes der Künstlerfamilie Vivarini, **Alvise (Luigi) Vivarini.**

Als Sohn Antonio Vivarinis um 1446 geboren und 1503 in Venedig gestorben, verleugnet der Künstler in seinem frühesten uns erhaltenen datierten Werk, einem fünfteiligen Polyptychon in Montefiorentino in den Marken (1475), die Schule seines Onkels Bartolommeo in keiner Weise. Doch merkt man bereits in diesem Werk, daß Alvise einer jüngeren Generation angehört, daß er einer größeren Eleganz zustrebt, die männliche, oft fast derb zu nennende Kunst Bartolommeos zu verfeinern sucht. Ja in einzelnen Heiligengestalten bricht ein stark sentimentaler, fast an die Art Peruginos gemahnender Zug durch, den der Künstler später nie wieder in solcher Stärke zeigt. In den folgenden Jahren tritt die Wirkung von Antonellos venezianischem Aufenthalt hinzu. Sie zeigt sich am stärksten und bleibendsten in Alvises Bildnissen, den männlichen Brustbildern in der Akademie Carrara zu Bergamo, London, National Gallery (aus der Sammlung Salting; Abb. 98) und Paris (Sammlung Schickler); namentlich das Porträt in Bergamo, das als das früheste anzusprechen ist, zeigt in jeder Hinsicht außerordentlich deutlich die Abhängigkeit von

94. Antonello da Messina: Hl. Hieronymus. London, Nationalgalerie
(Phot. Hanfstaengl)

Antonello, während die beiden anderen, um 1488, also eine Reihe von Jahren später entstandenen Bildnisse jene Zuspitzung, wie sie in dem auf den Beschauer gerichteten Blick des Porträtierten liegt, vermeiden. Erheblich später ist wohl das männliche Bildnis aus der Sammlung Layard und das der Londoner National Gallery entstanden, das einen gereifteren Mann mit der Hand auf der Brust wiedergibt. Wenn auch die Einwirkung Antonellos sich noch immer bemerkbar macht, so sind diese Arbeiten doch weicher und von einer echt venezianischen Behandlung von Licht und Schatten. Zu dem Einfluß Antonellos tritt im Laufe der Zeit immer stärker der Giovanni Bellinis.

Man ist versucht, bereits in der Santa Conversazione von 1480 in der Akademie zu Venedig etwas von Bellinis Art zu verspüren, namentlich in dem Sentiment, das das Ganze leise durchweht. Allein der Einfluß Giambellinis war offenbar nur ein indirekter, die unmittelbare Anregung hat wohl das Altarbild Antonellos in S. Cassiano gegeben. Fast möchte man sagen, Antonello habe die Kunst Giovanni Bellinis den Muranesen erst mundgerecht machen müssen. Mit der plastischen Bestimmtheit Antonellos und seiner Art des Aufbaues verbindet sich doch eine Art von Wiedergabe der Schatten, die rein venezianischer Natur ist. Denn abgesehen von der Benutzung der Schatten im Sinne Antonellos zur Heraushebung alles Plastischen (z. B. Kopf und Hals der Madonna) zeigt sich eine Freude am Spiel von Licht und Schatten wie bei dem Kopf des Heiligen rechts unmittelbar am Thron der Madonna, die echt venezianisch wirkt.

In den Werken der 80er Jahre ist der Künstler bemüht, so herb und so männlich als möglich zu wirken, ganz in Antonellos Bahnen zu wandeln, die Verfeinerung der Kunst seines Onkels vollends durchzuführen und sich Giambellinis Einfluß zu entziehen.

Die heilige Klara in der Venezianer Galerie und ihr Gegenstück, die heilige Margaretha in der Wiener Akademie, die ganz von Antonello inspirierte Madonna in S. Andrea zu Barletta von 1483, vor allem aber ein Hauptwerk des Meisters, die um 1485 entstandene „thronende Madonna mit sechs Heiligen“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 97) sind markante Beispiele dieser künstlerischen Gesinnung. Freilich, so sehr sich in einer Gestalt wie dem heiligen Georg des Berliner Bildes die Kunst Alvises in ihrer Eigenart verkörpert, so sehr auch der trockene, etwas steife Aufbau dieser Komposition von der Geschmeidigkeit, von dem Rhythmus einer Komposition Giambellinis entfernt ist, so hat Alvise doch selbst in diesem für ihn so charakteristischen Werk einer Beeinflussung durch seinen größeren Landsmann nicht entgehen können. Wie der hl. Sebastian als die Übersetzung des S. Giobbe aus der berühmten Tafel Giovanni Bellinis in die Sprache eines Antonello-Schülers erscheint, so zeugt auch die Figur des hl. Hieronymus von sehr fortschrittlicher venezianischer Gesinnung im Geiste Giambellinis.

Neben diesem Berliner Altarwerk wirkt das Triptychon mit der Madonna zwischen den hl. Franz und Bernhard von 1485 in Neapel (Museo Nazionale) ein wenig rückständig und verrät ebenso den Anhänger Antonellos wie den Neffen Bartolommeo Vivarinis. Der hl. Antonius im Museo Correr zu Venedig zeigt vielleicht die größte Durchgeistigung und Verfeinerung, die Alvise der Kunst seines Onkels hat zuteil

werden lassen, wobei auch hier Antonellos Einfluß in der delikaten malerischen Durchführung deutlich erkennbar wird.

Offenbart die Madonna in S. Giovanni in Bragora zu Venedig (Abb. 95), mit dem Ausblick in Landschaft durch zwei Fenster, einen ganz neuen Entschluß, die Kunst der Vivarini mit der Giovanni Bellinis zu vermählen, indem Alvise das vivarineske Madonnenschema durch Elemente aus Bellinis Kunst zu beleben sucht, vor allem dem Ganzen einen bisher noch nicht gekannten weicheren, stimmungsvollen Charakter zu geben sich bemüht und jede zeichnerische Schärfe mildert, so tritt uns diese Tendenz, die Kunst der Muranesen durch Aufnahme bellinesker Elemente zu reformieren und zu bereichern, noch deutlicher in der Wiener Madonna von 1489 und der im Redentore zu Venedig (Abb. 96) entgegen. Alvise sucht nicht mehr Giovanni Bellinis Einfluß zu entgehen, aber er kapituliert auch nicht vor ihm, sondern weiß ihn charaktervoll, nutzbringend in seiner Kunst zu verwerten. Der hoheitsvolle, monumentale Charakter der Wiener Madonna mit den beiden musizierenden Putten erhält in der Venezianer Variante einen mehr bellinesken Zug; die größere Weichheit und Geschmeidigkeit ist unverkennbar. In der späten Berliner Altartafel freilich, mit der Madonna und vier Heiligen, wird allzu deutlich klar, daß es der seinem Lebensende zugehende Alvise doch nicht in dem Grade mit Giovanni Bellini hat aufnehmen können, wie es offenbar seine Absicht war.

95. Alvise Vivarini: Madonna. Venedig, S. Giovanni in Bragora

Sein Bestreben, cinquecentesk zu wirken, eine großartige Schlichtheit zu entfalten, ist nicht ganz von Erfolg gekrönt: die Madonna wirkt zu unbedeutend, Sebastian besitzt nicht die Grazie Giambellinis und Johannes nicht das Volumen der Gestalten dieses Meisters. Nur in den Gestalten der hl. Hieronymus und Augustinus zeigt sich eine glückliche Verbindung bellinischer und vivarinischer Kunstgesinnung.

Unvollendet hinterließ Alvise den „heiligen Ambrosius“ in der Frarikirche, den sein Schüler Marco Basaiti zu Ende führte.

Von des Schülers Hand stammen wohl die beiden Heiligen des Vordergrundes und die musizierenden Engel sowie die Marienkrönung im oberen Teil. Die Hauptgruppe aber, der thronende Ambrosius, von einer Heiligenschar umgeben, ist von Alvise gemalt und das lehrreichste Zeugnis für die außerordentliche Entwicklung, die die Kunst der Muranesen inherhalb eines Menschenalters durchgemacht hat: welch ein Unterschied zu Bartolommeo Vivarinis thronendem heiligen Markus (ebenda). Bleibt es auch dem spröden Alvise versagt, einen hin-

96. Alvise Vivarini: Madonna. Venedig, Redentore

97. Alvise Vivarini: Madonna mit Heiligen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(Photographische Gesellschaft, Berlin)

reißenden Schwung in der Komposition zu entfalten, so ist doch das Ganze im Gegensatz zu früher von einer viel größeren Geschlossenheit, von einer ganz anderen Durchgeistigung in den Köpfen wie in der Behandlung von Licht und Schatten, wobei Giovanni Bellinis Einfluß sich namentlich in den Heiligen der linken Hälfte bemerkbar macht.

Noch aber ist eines eigenartigen Werkes Erwähnung zu tun, des „auferstehenden Christus" in S. Giovanni in Bragora von 1498 (Abb. 69, S. 65). Dieses Bild ist von außerordentlicher dekorativer Wirkung: in der Art wie Christus auf der Grabplatte stehend fast die ganze Bildfläche ausfüllt, der lose Teil des Lendentuches die ornamentale Fortsetzung der Kreuzesfahne bildet, die Landschaft gleich einer Woge nur die Füße Christi umspült und die Halbfiguren der aufblickenden Wächter in starken Kontrast sowohl durch ihre lebhafte Bewegung wie durch ihr Helldunkel zu der lichten, verklärten Gestalt Christi gesetzt sind.

Von den späteren Muranesen mag noch vor allem **Quirizio da Murano** genannt werden. Von ihm stammt das 1462 datierte Altarwerk der hl. Lucia in der Pinakothek zu Rovigo, eine sehr schlecht erhaltene Madonna in der Akademie zu Venedig und das nicht ohne Empfindung und eine gewisse Größe der Auffassung gemalte Bild des „Erlösers, der einer Nonne die Hostie darreicht" (ebenda). Ob das wesentlich delikater ausgeführte Triptychon der Madonna mit Heiligen im Museo Correr (Nr. 18) ebenfalls als Werk des Quirizio da Murano angesprochen werden kann, muß zweifelhaft bleiben. — Eines der bedeutenderen Bilder der muranesischen Schule ist das große Polyptychon mit dem hl. Vinzenz Ferrer in S. Giovanni e Paolo in Venedig, das vielleicht von Alvises Hand selbst stammt, in einzelnen Zügen aber auch Verwandtschaft mit Bildern des veronesischen Malers Buonsignori zeigt. Derb und handwerklich in der Ausführung, ohne erheblichen künstlerischen Wert sind die Bilder des **Andrea di Giovanni da Murano** (erwähnt 1462—1502). Schon fast cinquecentesk erscheint **Bernardino da Murano,** wohl einer der letzten Angehörigen der Schule von Murano, dem die „hl. Helena" der Wiener Akademie (Nr. 15) mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden darf.

Einflußreicher und bedeutender noch für die Entwicklung der venezianischen Malerei als die Vivarini sollte eine andere Künstlerfamilie werden: die Bellini, Jacopo Bellini und seine zwei

Söhne, Gentile und Giovanni Bellini. Der Vater, **Jacopo Bellini,** ist uns nur aus wenigen Werken bekannt, die eine sehr lückenhafte Vorstellung von seiner Bedeutung vermitteln.

Geboren gegen Ende des Trecento, spätestens um 1400, als Sohn eines Zinngießers Niccolò Bellini, wurde er der Schüler des Gentile da Fabriano und folgte diesem nach Florenz, wo wir ihn — die älteste Nachricht, die über Jacopo Bellini erhalten ist — im Jahre 1423 in einen Prozeß verwickelt sehen. Spätestens 1428, dem Jahr seiner Vermählung, war er wieder in Venedig. Von einer Tätigkeit in seiner Vaterstadt haben sich nur wenig Nachrichten erhalten; daß er indes einer der angesehensten Maler war, geht aus den höchst ehrenvollen Aufträgen und Berufungen hervor, die ihn nach Verona, Padua und — vor allem — (1441) an den Hof von Ferrara führten. Der Künstler starb gegen 1470; in den letzten Jahren seines Lebens war er mit großen Bilderzyklen in seiner Heimatstadt — für die Scuola di S. Giovanni Evangelista und die Scuola di S. Marco — beschäftigt; leider sind alle diese Werke untergegangen.

98. Alvise Vivarini: Jünglingsbildnis. London, Nationalgalerie

Nur vier zweifellos echte Bilder des Jacopo Bellini sind erhalten: ein Kruzifixus im Museum von Verona und drei Darstellungen der Madonna mit Kind. Die Kreuzigung in Verona, eine höchst eindrucksvolle Komposition, zeigt Christus, überlebensgroß, ganz einsam, vor dem dunkelblauen Hintergrund, es gibt keinerlei Nebenfigur oder Detail, nichts was den Beschauer ablenken könnte. Das Bild gehört ohne Zweifel Jacopos Frühzeit an, wie die noch sehr unsichere Kenntnis der Anatomie, das ausgesprochen gotische Lineament (z. B. im Lendentuch) deutlich zeigen. — Die Madonnendarstellungen Jacopos weisen alle den gleichen Typus auf: die Madonna erscheint in Halbfigur hinter einer Balustrade, es ist dies dieselbe Darstellungsweise, die Jacopos Sohn Giovanni später zu solcher Vollendung geführt hat. Von diesen Bildern ist das in der Akademie von Venedig das früheste: noch ein wenig derb im Typus, befangen in der Zeichnung, und anziehend nur in der farbigen Haltung. Einen großen Fortschritt und eine bedeutende Verfeinerung bekundet das Madonnenbild der Galerie Tadini in Lovere am Iseosee, mit dem stehend segnenden Kind, dessen rote Korallenkette eine besonders fesselnde Note gibt. Das späteste und reifste der Madonnenbilder Jacopos ist ohne Zweifel das der Uffizien (Abb. 99). Hier zeigt sich so recht der besondere Reiz, den die ganz im Sinne der Mosaiken ausgeführte Farbenverteilung in Verbindung mit der hieratischen Auffassung des Ganzen ausmacht.

99. Jacopo Bellini: Madonna mit Kind. Florenz, Uffizien (Phot. Alinari)

100. Jacopo Bellini: Anbetung der Könige. Aus dem Skizzenbuch im Louvre

Mit einiger Wahrscheinlichkeit werden Jacopo Bellini noch folgende Bilder zugeschrieben: die „Anbetung der Könige" und „Christus in der Vorhölle" im Museum in Padua, die viel Ähnlichkeit mit Jacopos Zeichnungen aufweisen, uns aber in ihrer Eigenhändigkeit zweifelhaft erscheinen; ferner die Madonnendarstellungen aus Imola, Riviera di Casalfiumanese und in der Galerie Lochis in Bergamo. Nicht ganz gesichert erscheint uns die Zuschreibung eines Madonnenbildes in der Sammlung Cagnola in Mailand, das, wäre es ein Werk Jacopos, die früheste Stilstufe des Künstlers vertreten würde. Keinesfalls von Jacopos Hand stammt die geringwertige „Madonna mit Stifter", in Landschaft, im Louvre, und die der bewegteren Art Jacobellos del Fiore nahestehende „Verkündigung" in S. Alessandro in Brescia. — Über den hl. Crisogonus in S. Trovaso vgl. oben S. 74.

Einen Ersatz für die uns verlorengegangenen großen Bilder Jacopos bieten die beiden Skizzenbücher in Paris (Louvre) und London (Britisches Museum). Jedes dieser Bücher enthält etwa hundert Silberstift- oder Federzeichnungen. Beide Codices sind etwa gleichzeitig entstanden (die Inschrift des Londoner Buches „1430" wurde offenbar später hinzugefügt), die Unterschiede erklären sich durch den verschiedenen Erhaltungszustand (die Zeichnungen des Londoner Codex sind stark verblaßt).

Diese Zeichnungen weisen einen außerordentlichen Reichtum an Motiven auf. Viele Gegenstände sind in ikonographisch ganz ungewöhnlicher Form wiedergegeben; vielfach finden sich ganz neue Gegenstände dargestellt (Amazonenkämpfe, Turniere, Ritter, mit Drachen kämpfend). Besonders auffallend ist auch die Vorliebe für Tiere.

Die biblischen Vorgänge werden in phantastische Landschaft oder in Architektur hineingesetzt, wobei die Figuren meist ganz klein gegenüber der architektonischen Umgebung erscheinen und das Beiwerk (Nebenfiguren und Genremotive) ungewöhnlich hervortreten. Mit Zeichnungen Pisanellos besteht, obwohl die Motive gelegentlich Ähnlichkeit zeigen, nur sehr geringe Verwandtschaft, es ist keineswegs diejenige Sicherheit erreicht, wie sie Pisanello auszeichnet. Die Perspektive weist außerordentlich schwere Irrtümer auf.

Jacopos Kunst hat sein älterer Sohn, **Gentile Bellini,** unmittelbar fortgesetzt; zwischen der altvenezianischen Kunst des Trecento, der ersten Hälfte des Quattrocento, wie sich sich in Jacopo Bellini verkörpert, und der stadtvenezianischen Malerei des 16. Jhhs. bildet Gentile das wichtigste Bindeglied. Den dekorativen Reichtum der Mosaiken hat er wie kein anderer bewahrt, und zur Schönheit der Farbe fügt er ein Neues hinzu: den Reichtum der Schilderung, der Erzählung, die indes nirgends dem Beschauer sich aufdrängt und die dekorative Wirkung beeinträchtigt. Gentile war es auch, der als erster unter den stadtvenezianischen Malern die Porträtkunst ausgebildet hat: von Antonello da Messina unterscheidet er sich durch eine viel größere Objektivität; es fehlt seinen Bildnissen alles Pointierte, Momentane, das Antonello da Messina nicht immer vermieden hat. So erscheint Gentile, sowohl durch dekorativen Reichtum, Mosaikwirkung der Farbe wie durch Ruhe und Sachlichkeit der Auffassungsweise als einer der wichtigsten Maler des späteren venezianischen Quattrocento; am nächsten verwandt ist seine Kunst der des Carpaccio, während sie sich von der weichen, poetischen Art seines jüngeren Bruders Giovanni durchaus unterscheidet.

Die frühesten Bilder Gentiles zeigen den jungen Künstler durchaus unter dem Einfluß des Andrea Mantegna; insbesondere sind die Orgelflügel von S. Marco in ihrer perspektivischen Behandlung ganz deutlich vom „Gang des Jakobus zum Richtplatz", dem Fresko der Eremitanikirche, inspiriert. Während die Gestalten der Evangelisten, auf den Vorderseiten der Orgelflügel (Abb. 102), einer gewissen monumentalen Größe nicht entbehren, erscheinen die Rückseiten, der hl. Hieronymus und der hl. Franziskus in Landschaft, derb, beinahe roh.

Eindrucksvoll, vor allem durch die scharfe Erfassung der Gesichtszüge, wirkt der „Patriarch Lorenzo Giustiniani" in der Akademie (1465; durch Feuchtigkeit fast zerstört).

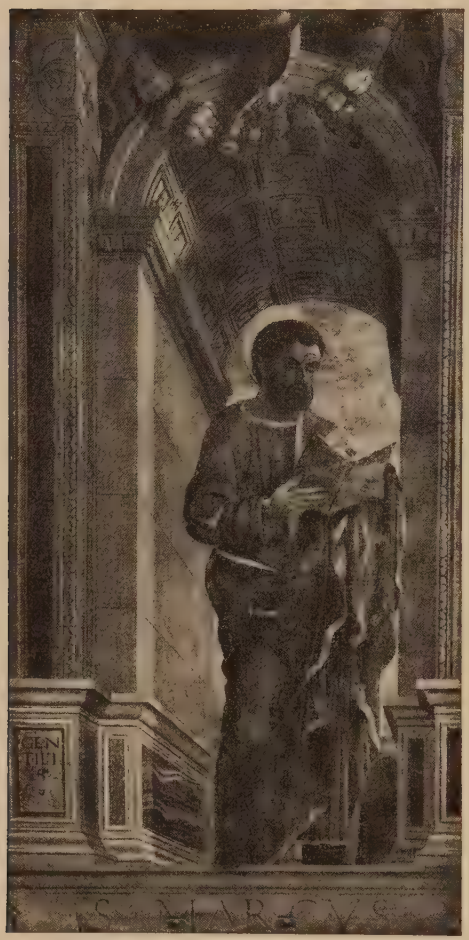
Die Gewandbehandlung zeigt jene Starrheit, die Gentile bis zum Ende seines Lebens eigen blieb. Während die Stifter sich durch lebenswahre Auffassung der Köpfe auszeichnen, sind dem Künstler die Idealbildungen der Engel viel weniger gelungen. — Ein etwas derbes, obwohl im Ausdruck nicht völlig reizloses Jugendwerk Gentiles ist auch die Madonnendarstellung des Berliner Museums; der Typus der Madonna mit den mandelförmigen Augen erinnert noch lebhaft an Jacopo.

101. Jacopo Bellini: Christus vor Pilatus. Aus dem Skizzenbuch im Louvre

Welch außerordentliche Fortschritte der Künstler im Laufe seines Lebens gemacht hat, zeigt das zweite von seiner Hand erhaltene Madonnenbild, in der Sammlung Mond in London (Abb. 103). Es geht nicht an, wie dies geschehen ist, dieses Bild einzelner primitiver Eigenschaften wegen, die der Künstler niemals abgestreift hat, als das früheste unter den uns bekannten Bildern des Meisters bezeichnen zu wollen. Die Lichtwirkung, die weiche Modellierung, vor allem aber die Freiheit der gesamten Anordnung weisen das Bild in die reife Zeit des Meisters; der Teppich, der reiche Schmuck, der Brokatmantel, den die Madonna trägt, lassen vermuten, daß das Bild nach der Orientreise Gentiles, vielleicht nur wenig später, entstanden ist.

Diese Reise, die Gentile in den Jahren 1479—80 ausgeführt hat, war das große Ereignis seines Lebens.

Daß die Venezianer auf das Verlangen des Sultans, man möge ihm einen guten Maler senden, gerade Gentile Bellini auswählten, ist ein Zeichen, welch großer Wertschätzung sich der Meister damals bei seinen Landsleuten erfreute, von denen er schon vorher mit umfangreichen Aufträgen (für die Ausmalung des großen Ratssaales im Dogenpalast) bedacht worden war. Ein interessantes Dokument jener Reise besitzen wir in dem Bildnis des Sultans Mohammed (Sammlung Layard), das der Meister laut Inschrift am 25. November 1480 gemalt hat. Der schlechte Erhaltungszustand dieses Bildes hat leider alle Schärfe und Präzision der Zeichnung und Modellierung zum Verschwinden gebracht. — Weitere, in ihrer genauen Schilderung des Kostüms und des Charakters der Figuren ebeno interessante Darstellungen aus der Zeit seiner Reise nach Konstantinopel sind die Federzeichnungen eines sitzenden Türken und einer Türkin im Britischen Museum, wozu neuerdings eine stilistisch verwandte Miniatur im Besitze des Dr. F. R. Martin in Konstantinopel getreten ist.



102. Gentile Bellini: Hl. Markus. Venedig, S. Marco

Wohl das bedeutendste Bildnis des Meisters ist das der Königin Caterina Cornaro im Museum von Budapest (Abb. 104). Mit außerordentlich treffender Charakteristik, ohne zu verschönern, hat der Meister die berühmte Frau, die die Blüte ihrer Jahre bereits hinter sich hatte, hier dargestellt: der schmale, etwas zusammengekniffene Mund, die kleinen halbgeöffneten Augen, die etwas schwammigen Formen bieten ein ungemein lebenswahres Charakterbild. — Weniger bedeutend, aber nicht ohne koloristische Wirkung und zweifellos eigenhändige Bilder Gentiles sind die Bildnisse des Dogen Francesco Foscari und des Dogen Giovanni Mocenigo im Museo Correr in Venedig.

Ein glückliches Geschick hat uns vier Hauptwerke Gentiles aufbewahrt, die vier großen Bilder, mit denen er die Scuola di S. Giovanni Evangelista und die Scuola di S. Marco ausgeschmückt hat, drei Darstellungen aus der „Legende des hl. Kreuzes“ (jetzt in der Akademie von Venedig) und die „Predigt des hl. Markus in Alexandrien“ (Mailand, Brera), 1496 bis 1516 entstanden. Allen Bildern gemeinsam ist der außerordentliche dekorative Reichtum: der Farbeindruck wird durch einen Fond von gelblich-rötlichem oder grauem Ton bestimmt, in den kleine Stückchen von Weiß und Gold eingestreut sind. Der farbigen Teppichwirkung entspricht eine gewisse Monotonie, ja Leblosigkeit der Linienkomposition: die Figuren mit ihren schematisch gezeichneten Falten erscheinen in einer oft etwas einförmigen Weise nebeneinandergestellt.

Das erste der Bilder, 1496 gemalt, stellt die große Prozession der Bruderschaft auf dem Markusplatze dar (Abb. 105): beim Anblick der Kreuzesreliquie sinkt ein Brescianer Kaufmann, Jacomo Salis, in die Knie und erfleht und erhält Genesung für seinen schwerkranken Sohn. Dieser Hauptvorgang wird dem Beschauer in keiner Weise eigentlich sichtbar gemacht, so sehr beherrscht der dekorative Reichtum des Ganzen und die Schilderung des Milieus den Bildeindruck. Mit außerordentlicher Genauigkeit ist der Markusplatz und die umliegenden Gebäude, die Markuskirche mit ihren Mosaiken, der Dogenpalast, die Prokurazien wiedergegeben. Wir haben hier zum ersten Male die ausführliche und exakte Wiedergabe eines Stadtinneren. In den zahlreichen kleinen Figuren zeigt sich, so leblos und steif sie im Gesamteindruck auch erscheinen, doch bei genauerem Zusehen vielfach eine ausgesprochen individuelle Bildung und Charakteristik.

Belebter als diese Darstellung erscheint die zweite, 1500 datiert, ebenfalls in der Akademie von Venedig: die Rettung der von der Brücke bei S. Lorenzo ins Wasser gefallenen Kreuzesreliquie durch den Guardian Grande der Scuola, Andrea Vendramin. Die Farbstimmung ist hier eine tiefere, dabei außerordentlich warm und einheitlich. Von besonderem Interesse sind auch in diesem Bilde die Porträts, insbesondere die Gruppe der Edelfrauen ganz links, unter denen Catarina Cornaro den ersten Platz einnimmt.

Ausgezeichnet durch die stimmungsvolle Wirkung des Interieurs — die Architektur selbst zeigt eine durchaus phantastische Gestaltung — ist das dritte der großen Bilder für die Scuola di S. Giovanni Evangelista, gegen 1501 gemalt: die Darstellung der wunderbaren Heilung des Pietro dei Ludovici. Auch hier wird der eigentliche Vorgang im Hintergrunde dem Beschauer gar nicht recht sichtbar.

Das große Bild der „Predigt des hl. Markus in Alexandrien“ (Mailand, Brera) hat Gentile selbst nicht mehr vollenden können. Das Werk zeigt viel Ähnlichkeit mit dem Prozessionsbilde der Akademie, doch wirkt es weicher und lichter. Die Hauptfigur des hl. Markus ist durch lebhafte Komplementärfarben aus der Menge hervorgehoben — vielleicht darf man dies, ebenso wie die weicher verschmolzene Ausführung des Ganzen, auf Giovanni Bellini zurückführen, der das Bild auf Bitte seines Bruders vollendet hat.

103. Gentile Bellini: Madonna. London, Sammlung Mond

Eine so bedeutende Rolle Gentile Bellini auch in der Entwicklung der venezianischen Malerei einnimmt, sein Ruhm wurde durch den seines jüngeren Bruders **Giovanni Bellini** vollkommen in den Schatten gestellt. Giovanni gilt uns als der größte venezianische Maler des Quattrocento, als derjenige Künstler, der durch sein Schaffen die Kunst der großen Meister des Cinquecento unmittelbar vorbereitet hat.

Als unehelicher Sohn Jacopo Bellinis wurde Giovanni gegen 1430 in Venedig oder Padua geboren. Seine künstlerische Bildung scheint er außer in der väterlichen Werkstatt vor allem bei seinem Schwager Mantegna erhalten zu haben. 1464 und 70 wurden ihm größere Aufträge in Venedig zu teil, 1479 übernimmt er an Stelle des Bruders die Konservierung der Malereien im Dogenpalast. Wie Gentile bekleidete auch er die „Sensaria“ (Maklerstelle) am Fondaco dei Tedeschi, die immer nur den bedeutendsten Malern anvertraut wurde; im Cinquecento nahmen Tizian und Tintoretto diese Stelle ein. Giovanni Bellini war verheiratet und hat sowohl seine Gattin Ginevra wie seinen einzigen Sohn Niccolò überlebt. Sein Ruhm war weit verbreitet, und am Beginn des Cinquecento stand er unbestritten als der größte Maler Venedigs da. Als Dürer ihn 1505 kennen lernte oder vielleicht richtiger gesagt: ihn wiedersah, schreibt er: „Giovanni Bellini ist sehr alt und immer noch der beste.“ An Unmittelbarkeit wie an Nachhaltigkeit der Wirkung wird er von keinem seiner venezianischen Zeitgenossen übertroffen.

Giovanni Bellini hat das venezianische Existenzbild in seiner eigentlichen Vollkommenheit geschaffen. Das ruhige Beieinander von Heiligen in dämmerndem Kirchenraum oder in der Landschaft haben wohl auch andere Maler vor ihm und neben ihm dargestellt, aber er war es, der dieser Darstellung ihre klassische Ausprägung und letzte Vollendung gegeben hat. Giovanni Bellini ist auch der Schöpfer des venezianischen Madonnenbildes. Keiner hat so wie er die Madonna in ihrer Jungfräulichkeit, in mütterlicher Zärtlichkeit und gleichzeitig in solcher Schönheit der Farbe und Form wiederzugeben verstanden. Auch die Landschaft in ihrem Stimmungsgehalt hat Giovanni Bellini zuerst entdeckt und in höherem Grade als irgendein anderer Maler seiner Zeit zu einem bestimmenden Faktor des Bildeindrucks erhoben. Die traumhaft-schöne Wirkung seiner Bilder beruht nicht zum letzten darauf, daß auch die Landschaft teilnimmt an jener feierlich-verklärten Stimmung, die die Figuren erfüllt; jenes wonnevolle, heiter-ruhige Dasein der Gestalten klingt aufs wunderbarste zusammen mit der märchenhaften Verträumtheit der Abendlandschaften; eine wunderbare Ruhe und Feierlichkeit scheint den ganzen Weltenraum zu erfüllen.

104. Gentile Bellini: Catarina Cornaro. Budapest, Museum

In den überaus zahlreich erhaltenen Darstellungen der Madonna mit dem Kinde (vgl. Abb. 107) erscheint die Madonna fast stets in Halbfigur hinter einer Balustrade, das auf dieser stehende Kind in den Armen haltend, gelegentlich auch (in den Bildern von Newport und Verona) das auf der Balustrade liegende Kind anbetend. Die früheste der erhaltenen Darstellungen ist die der Sammlung Johnson in Philadelphia. Die Madonna mit ihren spinnwebenartig dünnen Fingern hat hier eine noch ganz primitive Bildung. Noch unbeholfen und sehr hart in der Gewandbehandlung, obwohl dennoch in der Gesamthaltung nicht unerheblich fortgeschritten sind die Madonnenbilder in Rieti (Sammlung Potenziani), Newport (Sammlung Davis) und Berlin (Nr. 1177). Eine deutliche Weiterentwicklung, im Ausdruck ebenso wie in der volleren, breiter ausladenden Anlage der Komposition zeigen die Darstellungen in Mailand (Sammlung Frizzoni und ehem. Sammlung Crespi, Abb. 107) und Sigmaringen. Andere Bilder, wie dasjenige der Sammlung Trivulzio in Mailand, erinnern ebenso an Mantegna wie an Donatello und Crivelli.

Schon in den Beginn der zweiten Periode gehören Madonnenkompositionen wie die das Kind anbetende Madonna in Verona (Museo civico Nr. 110), in der Brera, und zu fast reifer Schönheit ausgebildet ist das Madonnenideal Giovanni Bellinis in dem vielleicht schon in den siebziger Jahren entstandenen Bilde von S. M. dell' Orto (Abb. 106). Die Madonna, mit ihren weit geöffneten, ein wenig melancholischen Augen, schaut geradeaus, und der Mantel zeigt schon eine fast ähnliche Drapierung, die Gewandbehandlung einen ähnlichen Wohllaut der Linien, wie in den Madonnenbildern der reifen Zeit. Diese Komposition war hochberühmt und es gibt fast genaue Wiederholungen von Bellinis Hand (im Berliner Museum, Nr. 10a).

Etwa der gleichen Zeit gehört die lebhafter bewegte Madonnenkomposition der Akademie Carrara in Bergamo an.

Deutlicher noch als in den Madonnenbildern tritt der Einfluß Mantegnas in den übrigen religiösen Darstellungen der Frühzeit hervor. In der Transfiguration des Museo Correr ist die Gestaltung der Felsen ebenso wie die harte Bildung der Gewandfalten aufs genaueste von Mantegna übernommen, auch der im Sarkophag stehende Christus, von zwei Engeln gehalten, ebenda, könnte fast als ein paduanisches Werk gelten, während in einem Bilde gleichen Gegenstandes im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand schon die dem Künstler eigene größere Weichheit des Ausdrucks sich geltend macht. Das erste Bild, das trotz aller Härte im einzelnen, trotz aller Unbeholfenheit in der Stellung einzelner Figuren schon den künftigen Lehrmeister des venezianischen Cinquecento vorausahnen läßt, ist die „Kreuzigung" im Museo Correr (Abb. 108). In keinem früheren venezianischen Bilde spielt die Landschaft eine solche Rolle wie hier, Figuren und Landschaft scheinen von einer einheitlichen Stimmung erfüllt. Eine ähnliche Beteiligung der Landschaft am Bildeindruck zeigt auch die eigenartige und eindrucksvolle Komposition des auf einer Marmorterrasse stehenden Christus, dessen aus der rechten Seite strömendes Blut von einem Engel aufgefangen wird, in der Londoner National-Galerie.

Als das bedeutendste der frühen, noch vollkommen unter dem Einfluß Mantegnas stehenden Werke darf der „Ölberg" der Londoner National-Galerie gelten. Zeigen sich auch in der Zerrissenheit der Komposition, der Zerstreutheit wie der ungeschickten Stellung einzelner Figuren nach deutlich primitive Züge, so hat doch die Gesamtwirkung eine außerordentliche Stimmungskraft. Zum ersten Male vielleicht in der gesamten italienischen Malerei findet sich hier ein Sonnenaufgang dargestellt.

105. Gentile Bellini: Prozession auf dem Markusplatz. Venedig, Akademie
(Phot. Hanfstaengl)

Ein Lieblingsthema der Frühzeit ist die Darstellung der „Beweinung Christi". Durch spätere Übermalung und Anstückungen erheblich verändert, kann die großartige Pietà im Dogenpalast kaum noch beurteilt werden. Viel Ähnlichkeit mit dieser Darstellung zeigt die ergreifend ausdrucksvolle Pietà der Brera (Abb. 37, S. 41): unvergeßlich, wie hier Maria ihre Wange an die des Sohnes preßt und Johannes den Kopf abwendet: ein unvergleichlich erschütternder Ausdruck des Schmerzes. Einer etwas späteren Zeit gehörte die Pietà in Rimini an (Abb. 73), nur wenig später, da Vasari ein ähnliches Bild beschreibt, das für den 1568 verstorbenen Sigismondo Malatesta, Herrn von Rimini, bestellt war. Von besonderem Reiz sind hier die Putten, insbesondere jener rechts stehende, der mit seinen Händchen behutsam den linken Arm des toten Heilandes aufnimmt und schmerzvoll die Wunde betrachtet, die der Kreuzesnagel geschlagen. Wie diese, so weisen ähnliche, doch weniger bedeutende Kompositionen in Berlin und London (Sammlung Mond) in der reliefartigen Gesamtanordnung wie in der Bildung aller Einzelformen noch deutliche Spuren mantegnesken Einflusses auf. Welch weiche und zarte Schönheit aber der Künstler in dieser Zeit schon seinen Frauentypen zu verleihen wußte, zeigt die hl. Justina in der Sammlung Bagatti Valsecchi in Mailand.

Das Hauptwerk der Übergangsperiode ist das Altarwerk in Pesaro, das im Mittelbild die Krönung Mariä, in der Staffel die Geburt Christi und Heiligenlegenden enthält.

In einer nicht ganz überzeugenden Weise erscheint der Vorgang der Krönung Mariä auf die Erde versetzt. Von auffallender Reife ist die Lichtwirkung, und in Ausdruck wie in Gruppierung der Heiligen verrät sich schon der Maler der „Sante conversazione". Wie primitiv aber ist die Haltung, wie unfrei erscheint dieselbe im Vergleich zu dem späteren Bilde aus S. Giobbe! Während die Figuren in der Gesamtanordnung wie in den Einzelheiten noch den mantegnesken Charakter nicht verleugnen können, zeigt das Landschaftliche eine außerordentliche Freiheit und Sicherheit der Charakteristik: wie prachtvoll paßt sich, gerade in den Predellentafeln, jeweils der landschaftliche Charakter dem dargestellten Vorgang an.

Ebenso landschaftlich wie koloristisch von Bedeutung ist die „Transfiguration" in Neapel. Bilder dieser Art mit ihren eigenartig rosa-violettlichen Gewandfarben und ihrer herrlichen Landschaft haben der kommenden Generation vor allem als Vorbild gedient; an ihnen haben sich Maler wie der als Kolorist so bedeutsame anonyme Bellinischüler, den die Kunstgeschichte als „Pseudo-Basaiti" kennt, inspirieren können.

106. Giovanni Bellini: Madonna. Venedig, S. Maria dell' Orto.

107. Giovanni Bellini: Madonna mit Kind. Früher Mailand, Sammlung Crespi.

Bis zu welchem Grade entwickelt die Farbengebung Bellinis, in jener Zeit, am Ende der zweiten Periode, schon war, zeigt auch die, den Urkunden nach zwischen 1475 und 79 entstandene „Auferstehung Christi" in Berlin, die sich ursprünglich auf der Toteninsel San Michele bei Murano befand. Wohl mag man in formalen Einzelheiten noch entfernte Anklänge an Mantegna finden; das Kolorit, insbesondere jene glühenden roten und blauen Töne im Mittelgrund zeigen den Meister schon nahe der Vollendung. Die Figur des aufwärts schwebenden Christus hat auf die Nachfolger den größten Einfluß ausgeübt, Tizian in seinem Auferstehungsbild in der Städtischen Galerie von Urbino hat sie mit fast vollkommener Genauigkeit wiederholt.

Die erste bedeutende, völlig reife Schöpfung Giovannis Bellinis, die den Künstler in vollkommener Selbständigkeit zeigt, in der keinerlei Einflüsse seines Schwagers Andrea Mantegna mehr zu verspüren sind, ist die Altartafel aus S. Giobbe in der Akademie von Venedig: die thronende Madonna mit sechs Heiligen in einem Kirchenraum (Abb. 109).

Entstanden ist dieses Bild Anfang oder — wahrscheinlicher — Mitte der 80er Jahre, spätestens 1489, da Sabellico es in seiner 1489 erschienenen Reisebeschreibung bereits erwähnt. Wir sehen hier zum ersten Male den Typus der „Santa Conversazione" in völliger Freiheit entwickelt. Die Madonna, die linke Hand segnend erhoben, blickt ins Weite, und die Heiligen zu Füßen des Thrones wenden sich anbetend zum Christuskind, lauschen verträumt den Klängen der Musik oder lesen in heiligen Büchern.

Noch eindrucksvoller muß das, jetzt nur noch aus Kopieen bekannte, bei einem Brande gleichzeitig mit der Darstellung des Petrus Martyr von Tizian untergegangene Bild gleichen Gegenstandes in S. Giovanni e Paolo gewesen sein, mit dem hoch geschobenen Madonnenthron und den symmetrisch angeordneten Heiligenfiguren.

1488 malte der Meister das Altarbild der „Madonna mit Heiligen und dem Dogen Barbarigo" in S. Pietro Martire in Murano, in seiner unvergleichlich feierlichen Schönheit

108. Giovanni Bellini. Kreuzigung Christi. Venedig, Museo Correr.

109. Giovanni Bellini. Thronende Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen. Venedig, Akademie.

eines der vollendetsten Werke der venezianischen Kunst (Abb. 24, S. 26). Vom Inneren eines Kirchenraumes ist die Handlung ins Freie, in eine Abendlandschaft versetzt. Ein Vorhang trennt die Gruppe der Madonna und der Heiligen von der Landschaft. In wunderbarem Wohllaut, leise auf- und abgleitend, führen die Linien über den Rücken des hl. Petrus links zur Madonna und zur Figur des Augustinus rechts hinüber.

Dem gleichen Jahre gehört das Altarwerk in der Frarikirche an (Abb. 110). Hier ist die alte Form des Triptychons noch beibehalten: im Mittelbild thront Maria, einer Statue gleich, in der mit Goldornament geschmückten Nische, auf den Seitentafeln stehen je zwei Heilige, in Haltung und Ausdruck von weitem an Dürers Münchener Apostel erinnernd, die vielleicht zu einem Teil unter dem Eindruck dieses Werkes Bellinis gemalt wurden. Alle Strenge ist gemildert durch die köstlichen Engelknaben zu Füßen des Thrones und das Christkind selbst, das auf dem Schoß der Mutter seine ersten Gehversuche anstellt. Von wunderbarer Wirkung ist die Farbe, zum ersten Male finden wir hier jene weit ausgebreiteten, ganz ruhigen Farbflächen, die noch später, im Cinquecento, bei Tizian und Bonifazio, der venezianischen Farbengebung ein besonderes Gepräge verleihen.

Wohl an das Ende der dritten Periode sind die Allegorienbilder Giovanni Bellinis zu setzen, vor allem jene herrliche Darstellung der Uffizien (Abb. 2, S. 3), die Madonna mit Heiligen auf

110. Giovanni Bellini. Altarwerk. Venedig, Frari.

einer Terrasse an einem Bergsee, die, wie Ludwig nachgewiesen hat, in einem Gedicht des Cisterziensermönches Guillaume de Deguilleville „Pélerinages de l'âme" ihre Erklärung findet. Wie in diesem Werk, so ist auch in den fünf kleinen Allegorienbildern der venezianischen Akademie, die ehemals den Schmuck eines kostbaren Toilettespiegels (restello) gebildet haben, vor allem die Landschaft von Bedeutung. Sie hat in diesen kleinen Darstellungen nicht jenen märchenhaft-phantastischen Reiz des Wunderlandes, wie in jenem Bilde der Uffizien, sondern zeichnet sich durch besonders fein beobachtete atmosphärische Stimmungen aus.

Das alte Thema der Madonna mit dem Kinde hat der Meister in dieser Zeit nicht fallen gelassen, ja die schönste aller Madonnendarstellungen, die „Madonna mit den Bäumchen (degli Alberelli)" der venezianischen Akademie (Tafel V) gehört dieser Periode an (das auf dem Bilde befindliche Datum 1487 ist vermutlich gefälscht, wahrscheinlich ist eine etwas spätere Entstehungszeit). Nahe Verwandtschaft mit diesem Bilde zeigt eine Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 11), während die ebenfalls in dieser Periode entstandenen Madonnenbilder in London (National-Galerie), Bergamo (Sammlung Morelli) und Venedig (Akademie, Nr. 62; mit den Engelsköpfen oberhalb der Madonna) eine freiere Gruppierung von Mutter und Kind zeigen. Das Thema der Santa Conversazione erscheint jetzt in neuer Fassung: der Madonna, in Halbfigur, werden beiderseits Heilige, ebenfalls in Halbfigur, beigegeben: so in der „Madonna mit den Heiligen Magdalena und Katharina" (Venedig, Akademie), in der „Madonna mit zwei

männlichen Heiligen" (ebenda) und schließlich in der schon der Spätzeit angehörenden „Madonna mit vier Heiligen und Stifter", in Landschaft, in S. Francesco della Vigna in Venedig (1507).

Der klassische Typus der Sacra Conversazione und das nicht wieder übertroffene Vorbild für alle späteren Künstler aber ist das Altarbild von S. Zaccaria (Abb. 111).

Gegenüber dem doch ebenfalls schon vollkommen reifen Bilde gleichen Gegenstandes aus S. Giobbe bedeutet dieses Werk einen außerordentlichen Fortschritt. Dadurch, daß im Altarwerk von S. Zaccaria die Figuren vom Vorderrande weit abgerückt sind, entsteht der Eindruck einer ganz anderen Raumtiefe. Die Zahl der Figuren wird geringer, der Bildeindruck schon dadurch erheblich vereinfacht. Die ganz andere Ökonomie tritt auch in der Lichtverteilung hervor: das Licht ist vielmehr auf die Mittelfigur konzentriert. Die Figur der Madonna selbst zeigt eine ganz andere Freiheit und Gelöstheit; ihr Mantel erscheint nicht mehr von Linien umgrenzt, sondern ein Komplex von schimmernden Flächen. Trotz der viel größeren Freiheit der Bewegung ist dem Spätwerk doch eine ganz andere Weiche und Gedämpftheit der Stimmung eigen. Die Einzelformen erscheinen gegenüber dem früheren Werk unendlich verfeinert.

111. Giovanni Bellini. Thronende Madonna mit Kind und Heiligen. Venedig, S. Zaccaria.

In den Werken der allerletzten Zeit gewinnt die Landschaft immer größere Bedeutung. In der „Taufe Christi" in S. Corona in Vicenza (gegen 1500—03 entstanden) ist, zum ersten Male in der venezianischen Malerei, ein Hochgebirgstal geschildert; ein natürlicher Eindruck kommt indes nicht zustande, da die Berge in seltsamer Weise kulissenartig sich hintereinanderschieben. Wie hier die Figuren nicht eigentlich in die Landschaft einbezogen sind, sondern außerhalb derselben im Vordergrunde sich befinden, so auch in der 1510 gemalten Madonna mit Kind der Brera, wo die Madonna, als Kniestück, vor eine Hügellandschaft gesetzt erscheint. Was diesem Bilde seine eigentliche Bedeutung verleiht, das ist die völlig reife, durchaus cinquecenteske Farbengebung. In seinem letzten Altarbild, den hl. Christophorus, Hieronymus und Augustinus im S. Giovanni Crisostomo (Abb. 41, S. 44), hat der Meister das alte Zentralschema in einer für die oberitalienische Malerei besonders charakteristischen Weise umgebildet, indem er die Mittelfigur ins Profil stellt (vgl. S. 42). In gleichem Sinne bezeichnend ist auch die Unbekümmertheit, mit der die Kirchenarchitektur unmittelbar mit der Felsenlandschaft in Verbindung gebracht ist.

Das letzte Werk Giovanni Bellinis war ein für den Herzog Alfonso d'Este gemaltes „Götterbacchanal" (jetzt bei I. P. Widener, Elkins Park, Pa.), doch muß zweifelhaft bleiben, wieviel hier von Bellinis Hand, wieviel Tizian gemalt hat, ja ob überhaupt einer der beiden Künstler an der Ausführung beteiligt war. — Von den zahlreichen, von Bellini gemalten Porträts ist nur das weich modellierte und ungemein lebensvolle Bildnis des Dogen Leonardo Loredan in der Londoner Nationalgalerie erhalten.

Unter den Schülern Giovanni Bellinis ist Giovanni Battista **Cima da Conegliano** der bedeutendste; er hat diese hervorragende Stellung nicht nur durch die ungewöhnliche Frische und

112. Cima da Conegliano. Tobias mit dem Engel zwischen dem heiligen Jakobus und Nikolaus. Venedig, Akademie.

Liebenswürdigkeit der Auffassung, sondern vor allem auch durch die Subtilität der Technik, den Glanz des Kolorits. Seine Lehrzeit bei Giovanni Bellini (von neueren Forschern wurde Cima auch als Schüler des Alvise Vivarini oder — mit größerem Recht — des Montagna bezeichnet) darf etwa in die Jahre 1480—86 angesetzt werden. Überreste von Provinzialismus hat er stets behalten, dieser zeigt sich vor allem in einer gewissen Derbheit der Typen und der Figurenbildung ebenso wie in einer Häufung von Farbzusammenstellungen und farbigem Detail sowie in dem Mangel an Konzentration, ferner auch in einer besonderen Bevorzugung des Landschaftlichen. Eben diese Eigenschaften sind es, die ihn durchaus zum Quattrocentisten stempeln, die seine Kunst von der der Hochrenaissance völlig scheiden — obwohl seine Tätigkeit, wie die der meisten Schüler des Giovanni Bellini, weit ins XVI. Jahrhundert hineinreicht.

Giovanni Battista Cima wurde 1459 oder 1460 in Conegliano (am Südrande der Alpen) geboren. Wenn auch dokumentarisch sein Aufenthalt in Venedig erst um 1492 beglaubigt ist, so beweist doch der Stil seiner um 1489 und früher entstandenen Bilder eine mehrere Jahre vorher bestehende Lehrzeit in Venedig. Hier hat Cima fast sein ganzes Leben zugebracht; erst zwei Jahre vor seinem 1517 oder 1518 erfolgten Tode ist er in seine Heimat zurückgekehrt.

Cimas frühestes Bild ist eine Ancona in Olera bei Bergamo, ein Temperabild mit einzelnen Heiligengestalten; wenig später dürfte das 1489 datierte, ebenfalls in Tempera ausgeführte Bild der Madonna mit Kind vor der Weinlaube, mit zwei stehenden Heiligen, im Museo civico in Vicenza entstanden sein, das die Abhängigkeit des Künstlers von Giovanni Bellini deutlich zeigt, ebenso auch in den Typen wie in der gesamten Kompositionsweise ähnlichen Werken des Montagna aufs engste verwandt ist. In dem 1492 entstandenen Hochaltarbild des Domes von Conegliano gibt Cima gegenüber der durchsichtigen Kompositionsweise des Vicentiner Bildes eine viel größere Massigkeit und Schwere; die 1494 datierte Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora in Venedig zeigt wieder eine ganz andere Leichtigkeit und zuerst die für Cima besonders charakteristischen Reize in der Behandlung des Landschaftlichen. (Besonders interessant ist es, in diesem Falle eine Beeinflussung des Lehrers durch den Schüler festzustellen: die Taufe Christi

des Giovanni Bellini in Vicenza, deren Entstehungszeit jedenfalls später, nach 1500, angesetzt werden muß, ist nicht ohne den Einfluß von Cimas Bild denkbar.) Auch die thronende Madonna mit Kind und Heiligen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum muß offenbar in dieser frühen Zeit Cimas entstanden sein. (Die Annahme, das Bild sei erst 1511 gestiftet worden, ist nicht bewiesen und wird durch den Stil des Bildes widerlegt.)

Einen Höhepunkt des Kolorismus Cimas zeigt die „Madonna unter dem Orangenbaum" (früher im Wiener kunsthistorischen Museum, jetzt in der Akademie zu Venedig) mit ihren leuchtenden durchsichtigen Farben und dem glänzenden Email des Vortrages, ein in seiner Art vollendeter Kolorismus gleichmäßig heller Farben, der freilich von Cimas späterem Stil recht verschieden ist. Derselben Zeit gehört die Madonna mit der hl. Katharina und Hieronymus in München an. (Abb. Taf. VI.) — Einen deutlichen Übergang zu dem späteren Stil bezeichnet das 1502 datierte Bild „Konstantin und Helena" in S. Giovanni in Bragora in Venedig, während der große Altar des Georg Dragan in der venezianischen Akademie, nachweislich zwischen 1496 und 99 entstanden, in der noch ein wenig steifen Komposition ebenso wie in der hellen Farbgebung der früheren Art noch näher steht. Eine wesentlich freiere Gruppierung von Figuren zeigt „Christus und Thomas inmitten der Jünger" in der Londoner Nationalgalerie (dat. 1504) und von besonderer Schönheit der Gebärde und des Ausdrucks ist ein etwa gleichzeitig entstandenes Bild desselben Gegenstandes in der Akademie von Venedig.

113. Marco Basaiti. Hl. Katharina. Budapest, Museum. Phot. Hanfstaengl.

Die reifste Zeit Cimas, der Höhepunkt seines Schaffens, der in die Jahre 1504—12 anzusetzen ist, charakterisiert sich formal durch eine ganz andere Reife und Fülle der Formen, farbig durch eine viel größere Lebhaftigkeit der Gegensätze von Licht und Schatten, wobei die Farben, ganz ähnlich wie in den Spätwerken Giovanni Bellinis, aus dem Dunkel heraus glühen. Hauptwerke dieser Zeit sind die Pietà in der Galerie zu Modena, sowie die Madonna mit den hl. Michael und Andreas in der Galerie zu Parma (Abb. 39, S. 43), mit der schräggestellten in die Tiefe führenden Wand als Hauptmotiv (ein ähnliches Kompositionsprinzip in der sicherlich nur wenig früher entstandenen „Glorifikation des Täufers" in S. Maria dell'Orto in Venedig). Von besonderer farbiger Schönheit sind die Anbetung des Kindes in S. M. del Carmine in Venedig und die Montini-Madonna in Parma, ein unter dem Eindruck der Altartafel von Giovanni Bellini in S. Zaccaria und wohl nur wenig später als diese entstandenes Werk.

Ein Spätwerk Cimas, in dem die besonderen Reize des Landschaftlichen und der Lichtwirkung hervortreten, ist „Tobias mit dem Engel zwischen dem hl. Jakobus und Nikolaus" in der venezianischen Akademie (Abb. 112). Noch reifer, von fast cinquecentesker Fülle und Bewegtheit erscheint der Künstler in der Madonna zwischen dem Täufer und der hl. Magdalena

114. Marco Basaiti. Christus am Ölberg. Venedig, Akademie. Phot. Anderson.

in abendlicher Landschaft im Louvre, sowie endlich dem Petrus in Cathedra der Brera (um 1516), dem letzten datierbaren größeren Werk.

Unter den übrigen Schülern Giovanni Bellinis sind Basaiti, Pseudo-Basaiti und Catena die hervorragendsten. **Marco Basaiti,** von 1500—1521 tätig, vielleicht griechischer Abstammung, ist uns zunächst durch seine Tätigkeit in der Werkstatt des Alvise Vivarini bekannt, dessen große Altartafel in den Frari er vollendet hat. Auch in seinen späteren Werken verleugnet er seine künstlerische Abkunft von Alvise nicht, es bleibt ihm bis in die letzte Zeit hinein eine gewisse Härte der Modellierung, eine Schärfe der Faltenbrüche eigentümlich; sein Vortrag gelangt selten zu jener Weichheit, wie sie etwa dem im übrigen viel geringeren Bissolo eigen war. Die Farben zeichnen sich gleichwohl durch große Leuchtkraft aus, er hat hierin Bissolo und zahlreiche andere seiner Zeitgenossen weit übertroffen. Besonders hervorragend ist in vielen seiner Bilder die Behandlung des Landschaftlichen.

Frühwerke, in denen der Zusammenhang mit Alvise Vivarini noch außerordentlich stark hervortritt, sind die beiden Bilder der Münchner Pinakothek: das Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen und eine Pietà in Landschaft, sowie ein Halbfigurenbild gleichen Gegenstandes im Berliner Museum. Die hl. Katharina, stehend, in Landschaft, in der Galerie von Budapest (Abb. 113), zeigt schon den Übergang zum reifen, bellinesken Stil des Meisters, läßt schon das Bemühen deutlich werden, von der ursprünglichen Härte zu einer größeren Grazie und Weichheit zu gelangen; wie wenig dem Künstler dies Streben in vollem Umfang gelang, beweisen die 1510 datierten großen Altarbilder der Venezianer Akademie: „Die Berufung der Söhne des Zebedäus“ und „Christus in Gethsemane“ (Abb. 114), beide ausgezeichnet im Landschaftlichen. Die „Berufung der Apostel“ hat Basaiti fünf Jahre später in einem jetzt in der Wiener Galerie befindlichen Bilde im Gegensinn noch einmal wiederholt. Vielleicht noch etwas früher als diese Bilder mögen die Darstellungen des Hieronymus in Landschaft in der venezianischen Akademie und der liegende tote Christus mit zwei Engeln, ebenda, entstanden sein, letzteres besonders anziehend durch den einfachen und schönen Farbenakkord breiter Flächen von Gelb und Blau. Noch weicher und malerischer in der Behandlung erscheint die in drei Wiederholungen (Rom, Galerie Doria; Berlin, Museum; Venedig, Sakristei von S. M. della Salute) gemalte Darstellung des hl. Sebastian. Ein Spätwerk des Malers, flau und kraftlos, ist der hl. Georg zu Pferde, aus S. Pietro

in Castello stammend, in der venez. Akademie, dat. 1520, unter dem Einfluß Carpaccios entstanden.

Fälschlich mit Basaiti identifiziert wurde der aus den bez. Bildern des hl. Antonius im Museum von Vicenza und des thronenden hl. Markus zwischen den hl. Franziskus und Andreas in der Akademie von Venedig (an die Art Cimas erinnernd) bekannte schwächliche **Andrea Busati** (tätig von 1503—1529).

Von Basaiti durchaus zu unterscheiden ist ein bedeutender, früher mit Basaiti vielfach verwechselter Bellinischüler, der sich durch ein besonders leuchtendes Kolorit und feine Zeichnung charakterisiert, jetzt in der Literatur als **Pseudo-Basaiti** bekannt. Von den diesem Künstler mit einiger Sicherheit zuzuschreibenden Bildern seien genannt: ein Triptychon mit drei Einzelfiguren stehender Heiliger und einer Madonna in der Lünette, im Berliner Museum, sowie eine Beweinung Christi, ebenda.

Derjenige der Belliniani, der sich am engsten an den Meister anschloß, der seine späteren Werke oft fast sklavisch kopierte, war **Francesco Bissolo** (um 1470—1554; zuerst nachweisbar in Venedig 1492). Er ist kraftlos in Zeichnung wie Kolorit, einförmig in der Auffassungsweise, mit immer wiederholten Typen, von flauer und ein wenig glasiger Färbung. Als seine bedeutendsten Werke gelten die Krönung der Katharina von Siena (1513), in der venezianischen Akademie (Abb. 115), sowie Halbfigurenbilder der Madonna mit Heiligen, in den Galerien von Leipzig und Venedig, sowie im Redentore in Venedig. Als Spätwerk des Künstlers, unter dem Einfluß des Palma Vecchio gegen 1530 gemalt, entstand das Altarbild des Domes zu Treviso. Die „Vanitas" des Wiener Museums, eine nackte Frau, die sich im Spiegel betrachtet, ist ein zu hervorragendes und reifes Werk, als daß es Bissolo mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte.

115. Bissolo. Christus krönt die hl. Katharina von Siena. Venedig, Akademie. Phot. Anderson.

Ein Nachahmer des Bissolo, früher mit diesem verwechselt, ist **Petrus de Inganatis,** bekannt durch sein bezeichnetes, dem Bissolo sehr nahestehendes Halbfigurenbild des Berliner Museums. Auch **Pasqualino Veneto** soll als geringer Nachahmer des Bissolo Erwähnung finden.

Wesentlich größeres Interesse als diese Maler darf Vincenzo di Biagio, gen. **Catena**, in Anspruch nehmen (tätig von 1495—1531), der sich anfangs an Alvise Vivarini anschloß, dann dem Einfluß des Giambellini unterlag und schließlich ganz Cinquecentist geworden ist. Werke wie das Martyrium der hl. Cristina in S. M. Mater Domini (1520; Abb. 116) zeigen in der Romantik der Auffassung sehr deutlich den Einfluß des Giorgione, und es erscheint angesichts dieses Bildes nicht allzu gewagt, ihm auch die vielumstrittene, ganz cinquecentesk empfundene „Anbetung der Könige" in der Londoner Nationalgalerie zuzuschreiben. Catena

116. Vincenzo Catena. Hl. Christina.
Venedig, S. Maria Mater Domini. Phot. Alinari.

Fugger im Berliner Museum oder dem noch bedeutenderen, ganz cinquecentesk aufgefaßten Bildnis eines Senators in Wien (Abb. 117). Eine eigenartige Mischung von Einflüssen des Giovanni Bellini und des Carpaccio zeigt das schöne Bild der Ariadne in der Sammlung Lanz in Amsterdam (Taf. VII).

Ein unbedeutender Maler **Vincenzo dalle Destre** (da Treviso) wurde früher irrtümlich mit Catena verwechselt; von seiner Hand stammt eine Darstellung im Tempel im Museum von Padua, eine geistlose Nachahmung bellinesker Formen.

Zu der großen Zahl der Schüler Giovanni Bellinis gehört auch **Vittore Belliniano** (tätig 1507—1529). Das von Giovanni Bellini begonnene große Bild des Martyzählte zu den bekanntesten und geachtetsten Künstlern seiner Zeit.

Werke aus der früheren Zeit des Künstlers, die den Schulzusammenhang mit Alvise Vivarini sehr deutlich werden lassen, sind die Halbfigurenbilder der Santa Conversazione in der Venezianer Akademie und in der Sammlg. Mond in London, sowie die etwas späteren Darstellungen gleichen Gegenstandes in der Budapester Galerie. Einfluß Giovanni Bellinis findet sich zuerst in dem Präsentationsbild des Dogen Leonardo Loredan im Dogenpalast, vermutlich zwischen 1505 und 1510 entstanden; die Hauptgruppe des Bildes ist eine fast wörtliche Kopie nach Giovanni Bellinis Bild in S. Pietro Martire in Murano. Die volle Reife und Weichheit des bellinesken Stiles erreicht der Künstler indes erst in Werken wie dem Halbfigurenbilde der Schlüsselverleihung im Prado oder in den sicherlich erst in der Spätzeit entstandenen Bildnissen, wie dem des Raimund

117. Vincenzo Catena. Männliches Bildnis.
Wien, Kunsthistorisches Museum. Phot. Hanfstaengl.

Vincenzo di Biagio gen. Catena, Ariadne.

Amsterdam, Sammlung Lanz. Der Druckstock zu dieser Tafel [illegible] Geschenk des Besitzers für das Handbuch.

riums des hl. Markus in der Wiener Akademie (dat. 1526) hat er vollendet; nicht unwesentlich früher entstand das bez. Bildnis eines jungen Mannes vor dem Kruzifix in der Galerie zu Bergamo.

Die Kunstweise Giovanni Bellinis in die Romagna verpflanzt hat **Niccolò Rondinelli** aus Ravenna (um 1450 — um 1510?). Wie sehr dieser Künstler von Giovanni Bellini abhängig war, zeigen zwei Madonnenbilder in der Galerie Doria in Rom, die fast wie Kopien nach Giovanni Bellini wirken (Abb. 118), sowie die Darstellung der Vision des Johannes Ev. vor Galla Placida in der Brera zu Mailand. Die ebenda befindliche thronende Madonna mit Kind und vier Heiligen und Engeln verleugnet, neben der namentlich in den musizierenden Engeln sehr deutlichen Erinnerung an Giovanni Bellini, nicht die romagneske Herkunft des Künstlers in der Ähnlichkeit mit Marco Palmezzano, namentlich in der metallischen Schärfe der Gewandbehandlung.

Noch enger an Giovanni Bellini und an Cima da Conegliano hat sich ein anderer Romagnole angeschlossen, **Lattanzio da Rimini**, der 1492 mit Giovanni Bellini gemeinsam im Dogenpalast gearbeitet hat.

Gegenüber diesen Malern vertritt **Francesco Zaganelli** aus Cotignola (tätig 1505—27) mehr die einheimische Kunstrichtung. So lebhaft auch er, der Schüler des Rondinelli, von der Kunst des Giovanni Bellini beeinflußt war, so kommt in seinen Bildern schließlich doch immer die Verwandtschaft mit der Kunstweise der seiner Heimat viel näher liegenden bolognesischen Schule zum Durchbruch.

118. Niccolò Rondinelli. Madonna mit Kind. Rom, Galerie Doria. Phot. Anderson.

119. Jacopo de' Barbari. Hl. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie.

Wie weit aber die Einflußsphäre der Venezianer in dieser Zeit reichte, zeigt nichts deutlicher als die Malerei des **Cristoforo Caselli**, genannt de' Temperelli, aus Parma (um 1460—1521), der wiederholt in Venedig, auch im Dogenpalast unter Giovanni Bellini tätig war. Obwohl vermutlich zunächst in Parma von Jacopo Loschi ausgebildet, ist doch sein Stil durchaus von Alvise Vivarini, Giambellini und Cima bestimmt (Hauptwerk: Madonna mit Heiligen in der Galerie zu Parma, dat. 1499).

Konservativer noch als die angeführten Maler erscheinen zwei andere Künstler, Schüler des Alvise Vivarini: Jacopo da Valenza und Girolamo Mocetto. **Jacopo da Valenza** (tätig 1485—1509) ist unter dem Einfluß des Alvise, ja noch des Bartolommeo Vivarini ausgebildet worden; seine Bilder (Madonnen-Halb-

120. Bartolommeo Veneto. Männliches Bildnis. Rom, Galerie Corsini. Phot. Anderson.

figuren in der Akademie zu Venedig und im Berliner Museum) zeigen die Monotonie der Kompositionsweise Alvises; die Färbung ist hart und stumpf. Hauptwerke der späteren Zeit des Künstlers befinden sich in seiner Heimat, Serravalle und Ceneda. Fortgeschrittener ist ein anderer Schüler des Alvise Vivarini, **Girolamo Mocetto** (um 1458—um 1531). Seine Madonnenbilder (in der Galerie von Vicenza und in S. Nazaro e Celso in Verona) sind denen des Basaiti verwandt. Wenn die ihm zugeschriebene thronende Madonna mit zwei Heiligen in S. Maria in Organo in Verona ihm wirklich gehört, ist der Maler in der Spätzeit auch von der Kunst Giovanni Bellinis nicht unberührt geblieben.

Besonders durch seine Beziehungen zur nordischen Kunst, namentlich zu Dürer, bekannt geworden ist **Jacopo de' Barbari,** der gegen 1440—50 in Venedig geboren wurde, bis gegen Ende des Jahrhunderts in Venedig blieb und um 1500 in die Dienste Kaiser Maximilians trat. 1503—05 war er als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs III., des Weisen, abwechselnd in Torgau, Naumburg, Weimar und Wittenberg tätig, 1508 im Dienste Joachims I. von Brandenburg in Frankfurt a. d. Oder. Bald darauf begab er sich nach den Niederlanden, wo er 1510—11 Hofmaler der Statthalterin Margarethe war. Er starb vor 1515. — Ein frühes Werk des Künstlers, das noch wenig von nordischen Einflüssen spüren läßt, ist die Madonna mit dem hl. Johannes dem Täufer und Barbara und der Stifterin Caterina Cornaro, im Berliner Museum. Vermutlich um 1503 entstand der segnende Heiland in der Galerie von Dresden; wie dieses Werk, so zeigen auch die Figuren der beiden hl. Katharina und Barbara, ebenda (Abb. 119), ebenso stark den Einfluß der deutschen Kunst in Ausdruck und Auffassung wie die Vorliebe des Künstlers für weichliche Formgebung und fließend-gedehnte Linienführung. Das Stilleben in der Münchner Pinakothek verrät den nordischen Einfluß schon in der Wahl des Motivs.

Ein anderer bedeutender Künstler, den freilich nicht so sehr äußere Umstände als vielmehr nur die eigene Anschauung und Empfindung der nordischen Malerei in mancher Hinsicht wesensverwandt erscheinen lassen, war **Bartolommeo Veneto,** der sich auf dem frühesten datierten Bild, einer Madonna mit Kind in venezianischem Privatbesitz, von 1502, als „halb Venezianer, halb Cremonese" bezeichnet, wahrscheinlich also aus Cremona gebürtig ist. Seine Frühwerke, eine Gruppe stilistisch eng zusammengehöriger Madonnenbilder (z. B. in der Galerie von Bergamo, dat. 1505; in der Galerie Crespi usw.) sind durchaus von Giovanni Bellini, Cima und Bissolo abhängig, doch von einer wesentlich schärferen, fast metallischen Formbehandlung, die der Künstler in den Bildern seiner reifen Zeit freilich ins Gegenteil verkehrt. 1506—08 war Bartolommeo in Ferrara, später in Bergamo, schließlich in Mailand tätig, und anscheinend hat er hier oder in Venedig seine Haupttätigkeit als Porträtmaler entfaltet. Er ist der Modemaler der Zeit; keiner hat wie er alle Einzelheiten des Kostüms, der Haartracht, der Stoffe mit solcher Liebe und Ausführ-

121. Francesco da Santacroce. Martyrium des hl. Laurentius.
Dresden, Gemäldegalerie. Phot. Alinari.

lichkeit wiedergegeben und durch Glanzlichter zu solcher Wirkung zu bringen verstanden (Abb. 120). Die Haartracht mit den metallischen Ringellocken kehrt in zahlreichen seiner Frauenbildnisse wieder: in der Kourtisane des Städelschen Instituts in Frankfurt, der Salome in Dresden, der Katharina in Glasgow und zahlreichen anderen Bildern. Sein letztes datiertes Bild, zugleich der Gipfelpunkt seines Schaffens, ist das Porträt des Lodovico Martinengo in der Londoner Nationalgalerie. In der Formbehandlung und Modellierung zeigt sich der Künstler in den Werken seiner späteren Zeit von Leonardo beeinflußt, doch unterscheidet die viel reichere Gestaltung des Ensembles, des Kostüms und der Hintergründe, seine Bildnisse von denen der meisten Leonardoschüler (des Ambrogio de Predis, des Boltraffio, des Bernardino de Conti und des Solario).

Eine besondere Künstlergruppe, die von den verschiedensten Seiten her Einflüsse aufgenommen hat, bilden die **Santacroce** (so genannt nach ihrem Heimatsort Santacroce bei Bergamo). Schon der älteste dieser Maler, **Francesco di Simone,** zeigt in dem ersten datierten Werk, der Verkündigung der Galerie in Bergamo (1504), eine Mischung von Einflüssen nicht nur des Giovanni Bellini, sondern auch des Carpaccio. Ganz als Schüler Bissolos erweist er sich in seinem bedeutendsten Bild, der thronenden Madonna mit Heiligen in S. M. degli Angeli in Murano. In der Anbetung der Könige im Berliner Museum hat der Künstler ein Original des Mantegna in die weichliche Manier Bissolos übersetzt. Von Boccaccino beeinflußt ist die hl. Agathe im Museum von Padua.

Francesco di Simones Schüler war **Francesco Rizzo.** Seine große Tafel „Christus erscheint den Jüngern und hl. Frauen" in der Akademie von Venedig (dat. 1513) sowie vor allem die beiden Halbfigurenbilder der Madonna mit Heiligen bzw. Stiftern im Museum von Padua zeigen gegenüber dem flauen bissolesken Stil seines Lehrers eine größere Lebhaftigkeit des Kolorits und im Landschaftlichen Einfluß von Giorgione.

Girolamo da Santacroce war offenbar als Gehilfe des Giovanni Bellini in dessen letzten Lebensjahren tätig. Mit Giovanni Bellinis, ebenso aber auch mit Cima da Coneglianos Stil nahe verwandt sind die Figuren der Hl. Alexander und Johannes Ev. in der Londoner Galerie. Ähnlich, doch noch monumentaler die majestätische

122. Andrea Previtali. Madonna mit Kind. Budapest, Museum. Phot. Hanfstaengl.

Figur des hl. Prosdocimo in der Akademie von Venedig (früher dem Campagnola zugeschrieben). Spätwerke wie das von Palma beeinflußte Altarbild der Madonna mit Heiligen in S. Martino von Burano (dat. 1541) zeigen nicht die geringsten quattrocentesken Reminiszenzen mehr.

Girolamos Sohn, **Francesco da Santacroce** (gest. 1556 in Venedig), hat ganz in der Weise des Vaters gearbeitet. Zahlreiche Bilder giorgionesken Stiles, die Girolamo zusammen mit seinem Vater ausführte, sind erhalten (wie das Gericht Salomos in der Sammlung André in Paris). Als Beispiele seiner selbständigen Kompositionen mit kleinen Figuren sollen das Martyrium des hl. Sebastian im Berliner Museum, das Martyrium des hl. Laurentius in Dresden (Abb. 121; eine ganz ähnliche Darstellung im Museum von Neapel) angeführt werden. In diesen Bildern finden sich nicht nur zahlreiche Entlehnungen aus Stichen des Marc Anton, sondern nicht selten auch Reminiszenzen an Lucas van Leyden und deutsche Künstler (Dürer), so daß die Geißelung Christi in der Akademie von Venedig lange Zeit als Werk eines flämischen Meisters galt. In der Farbengebung, insbesondere dem lebhaften Blau und Gelb verleugnen sie freilich nicht den Venezianer.

Ein bergamaskischer Künstler, der weniger von Giovanni Bellini als vielmehr von Catena und Basaiti abhängig war, ist **Andrea Previtali** (Cordegliaghi; 1480—1528). Vielleicht sein frühestes Werk, ein Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen im Berliner Museum zeigt noch große Befangenheit der Figurenhaltung, metallische Schärfe der Gewänder, sowie eine Buntheit des Kolorits, die der Meister auch in einzelnen späteren Schöpfungen, wie der Geburt Christi und der Kreuzigung in der Akademie von Venedig mit ihren lebhaften bunten Farben auf neutralem Grund, noch nicht völlig verloren hat. Dem Berliner Bilde, namentlich im Madonnentypus, verwandt, doch ein wenig entwickelter, die Vermählung der hl. Katharina in S. Giobbe in Venedig. Eines der schönsten, ebenfalls noch der Frühzeit des Künstlers angehörenden Bilder, durchaus bellinesken Stiles, die Madonna mit Kind im Museum von Padua (dat. 1502; eine ähnliche Darstellung im Museum von Budapest, Abb. 122). Die Madonna mit Kind und anbetendem Mönch in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 123) ist ein Beispiel der für Previtali ungemein charakteristischen Halbfigurenbilder in Breitformat. Um 1511 erfolgte die Übersiedelung Previtalis nach Bergamo: die Bilder, die der Künstler in dieser Zeit geschaffen hat, zeigen am stärksten den Einfluß des Cima da Conegliano (besonders charakteristisch die Glorifikation Johannes des Täufers in S. Spirito in Bergamo (dat. 1515). Aber auch die späteren Venezianer, vor allem Palma und schließlich auch die eigenartige, oft bizarre Kunst des Lorenzo Lotto hat auf Previtali eingewirkt, wie dies z. B. der thronende Benedikt mit zwei Heiligen im Dom von Bergamo (dat. 1524) beweisen.

* * *

Im Gegensatz zu den bisher genannten Malern, die in engerem oder weiterem Sinne zum Schulkreise des Giovanni Bellini zu rechnen sind, steht jene andere Gruppe von Künstlern, die der Art des Gentile Bellini näher stehen: Lazzaro Bastiani, Marco Marziale, Benedetto

Diana, Giovanni Mansueti und — als der größte — Carpaccio. In Komposition und Auffassung wie im Kolorit schließen sich diese Maler viel enger an die altvenezianischen Traditionen an: der Verzicht auf Raumwirkung, die Kleinteiligkeit der Fläche, die gelegentliche Überhäufung mit dekorativem Detail, eine nicht selten steife, hieratische Haltung, ein gedämpftes und mattes, dabei völlig einheitliches, durch keinerlei gegenständliche Akzente unterbrochenes Kolorit ist für sie charakteristisch. Im Verzicht auf Raumwirkung gehen einzelne dieser Künstler weiter als Gentile Bellini selbst, in dessen Bildern mehr nur durch die Kleinteiligkeit der Fläche und die Farbengebung, insbesondere durch das in den verschiedensten Raumschichten verteilte Gold, ein räumlicher Eindruck nicht aufkommen konnte, während die linearperspektivischen Mittel eine räumliche Absicht wohl erkennen lassen. Es kann hier nicht untersucht werden, inwieweit nur bei einigen dieser Künstler der unmittelbare Einfluß des Gentile Bellini in erster Linie bestimmend war, oder inwieweit etwa auch Lazzaro Bastiani als Haupt einer eigenen Schule angesehen werden darf.

123. Andrea Previtali. Madonna mit Kind und anbetendem Mönch. London, National Gallery. Phot. Anderson.

Der künstlerische Reiz, der den Bildern dieser Maler innewohnt, beruht zu einem großen Teil eben in der Vereinigung einer archaistischen Bildform einerseits mit fortgeschrittenen Tendenzen andererseits: indem einzelne dieser Künstler, namentlich Carpaccio, mit konservativen formalen Stileigenschaften eine besondere Lebhaftigkeit der Erzählung verbinden — ganz im Gegensatz zu Giovanni Bellini, der viel mehr das ruhige Existenzbild gepflegt hat — entsteht ein eigentümlicher Widerspruch, und eben dieser ist es, der vielen Bildern dieser Schule einen eigenartig artistischen Reiz verleiht.

Es ist nicht zu verwundern, daß gerade die Künstler dieser an den altvenezianischen Traditionen festhaltenden Richtung vorwiegend Stadtvenezianer gewesen sind, während Giovanni Bellini, der selbst in Padua unter dem Einfluß des Mantegna seine Ausbildung erhielt, in den von Venedig weiter entfernten Gegenden der Terra ferma sowie der Lombardei, vom Friaul bis zu Bergamo und Cremona, seine Schüler gefunden hat.

Der älteste dieser Gruppe stadtvenezianischer Maler war **Lazzaro Bastiani** (Sebastiani) (geb. gegen 1425—30, gest. 1512), ein rückständiger Künstler, dessen Ausbildung wohl noch in die Zeit vor Mitte des Jahrhunderts fällt, der aber seine ein wenig steife, schematische Kompositionsweise, die befangene Haltung seiner Figuren, die stumpfe Färbung noch in den späteren Werken beibehalten hat. Es ist nicht gerecht, diesen Maler, dessen archaistische Kompositionen eines seltsamen Reizes nicht entbehren, lediglich als Lehrer Carpaccios zu werten.

Frühbilder wie eine Pietà in S. Antonino in Venedig oder der Hieronymus-Altar in Asolo

124. Lazzaro Bastiani. Geburt Christi. Venedig, Akademie.

125. Benedetto Diana. Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie.
Phot. Anderson.

Veneto zeigen noch sehr stark den Einfluß Squarciones sowie des Antonio und vor allem des Bartolommeo Vivarini, des letzteren namentlich in der Typenbildung. Werke, die in etwas späterer Zeit (gegen 1475—84) entstanden sein mögen, wie die Hl. Antonius, Bonaventura und Leo in der Akademie in Venedig oder das wohl noch etwas früher gemalte Altarbild der hl. Veneranda in der Akademie in Wien, jetzt in der venezianischen Akademie, sind von einer etwas größeren Geschmeidigkeit der Komposition und geringerer Trübheit der Farbe; die Figuren haben eine gestrecktere Bildung, die in einzelnen der späteren Zeit angehörenden Werken, wie der Geburt Christi der Akademie von Venedig (Abb. 124) fast zur Manier wird. 1484 datiert ist das Lünettenbild der Madonna mit dem Stifter Giovanni degli Angeli in der Kirche S. Donato in Murano, 1490 seine Krönung Mariae in der Galerie zu Bergamo; 1500 die Darbringung der Kreuzesreliquie in der Akademie von Venedig, unter dem Einfluß des Gentile Bellini entstanden; zum ersten Male wird hier, im Gegensatz zu den früheren Arbeiten des Lazzaro Bastiani, auch Raumbildung erreicht. Als das fortgeschrittenste Werk des Künstlers darf „der Doge

Mocenigo vor der Madonna" in der Londoner National-Gallery — wenn anders die Zuschreibung dieses Bildes an Lazzaro Bastiani wirklich zutrifft — bezeichnet werden (Abb. 25, S. 27).

Während Lazzaro Bastiani noch vollkommen in der Weise des Quattrocento befangen ist, versucht **Benedetto Diana** (eigentlich Benedetto Rusconi; tätig 1482—1524), der in den Frühwerken viel Ähnlichkeit mit Lazzaro Bastiani aufweist, in seiner späteren Zeit, nicht immer mit Glück, zu einer ganz cinquecentesken Freiheit und Größe zu gelangen.

Die hieratische, ein wenig befangene und schematische Kompositionsweise des Lazzaro Bastiani findet sich noch in dem 1486 entstandenen Präsentationsbild Dianas im Pal. Reale zu Venedig. Doch zeigt schon die 1500 gemalte wunderbare Heilung (für die Scuola di S. Giovanni Evangelista, jetzt in der venez. Akademie) in fast cinquecentesker Fülle breit entwickelte Formen; mehr noch die etwas spätere Darstellung der Madonna mit Heiligen, ebenda (Abb. 125), die vor allem auch durch ihr eigentümliches Kolorit, die bläulichen Töne, die das Bild beherrschen, sich auszeichnet.

126. Marco Marziale. Beschneidung Christi. London, National Gallery. Phot. Anderson.

Besonderes Interesse wegen der in seinen Bildern deutlich hervortretenden außervenezianischen Einflüsse verdient **Marco Marziale** (tätig 1492—1507), doch ist von dem, was früher in seinen Werken allgemein als dürerisch, als nordisch empfunden wurde, sicherlich vieles teils auf lombardische Einflüsse, denen der Künstler, der lange Zeit in Cremona weilte, in besonders hohem Maße unterlag, teils auf die Individualität des Malers, der nach einer ungewöhnlichen Drastik strebte, zurückzuführen.

Fremden Einflüssen war Marco Marziale auch sonst zugänglich, zeigt doch ein 1504 entstandenes Madonnenbild (in der Galerie von Bergamo) sehr starke Anklänge an umbrische Kunst. Die Hauptwerke Marziales befinden sich jetzt in der Londoner Nationalgalerie: eine Beschneidung Christi, um 1500 gemalt (Abb. 126), entgegen den venezianischen Herkommen nicht als Halbfigurenbild, sondern in ganzen Figuren; sowie eine physiognomisch sehr ausdrucksvolle Thronende Madonna mit Heiligen (1507). Mehrmals hat der Künstler das Gastmahl in Emmaus dargestellt (in der Akademie zu Venedig, dat. 1506, und im Berliner Museum, dat. 1507). In der einheitlichen farbigen Haltung und im dekorativen Reichtum verleugnet er nirgends die künstlerische Abkunft von Gentile Bellini.

Gänzlich unbeeinflußt von außervenezianischen Strömungen und ohne irgendwie hervorragende individuelle Züge, repräsentiert **Giovanni Mansueti** (um 1465—1528) den autochthon-

venezianischen Charakter dieser Künstlergruppe am reinsten. Seine Bilder wie die Darstellungen des Wunders des hl. Kreuzes in der Akademie von Venedig (Abb. 33, S. 37) zeigen in der mosaikartigen Aufteilung der Fläche, in dem vielfach verstreuten Gold der architektonischen Dekoration die Nachwirkung der byzantinischen Traditionen in aller Deutlichkeit. Andere Werke des Künstlers wie die Anbetung der Hirten im Berliner Museum schließen sich ebenfalls aufs engste an Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani und Carpaccio an.

Die Krönung der stadtvenezianischen Malerei des Quattrocento bedeutet **Vittore Carpaccio.** Er ist das wesentlichste Bindeglied zwischen der altvenezianischen Kunst und der Malerei des Cinquecento, die wichtigste Station auf dem Wege, der von den byzantinischen Mosaiken und Jacobello del Fiore, Fra Antonio da Negroponte, Lazzaro Bastiani zu Tizian, Bonifazio, Schiavone und Tintoretto führt. Das venezianische Ideal der Zuständlichkeit, der Einheitlichkeit und Ruhe der Bildwirkung hat er wie kein anderer mit der Kunst lebhafter und anschaulicher Erzählung zu vereinigen verstanden. Den leblosen und steifen Figuren des Lazzaro Bastiani und Gentile Bellini weiß er frisches Leben einzuhauchen; er ist der eigentliche Historienmaler unter den Venezianern.

Es erscheint nicht ganz leicht, die besondere Schönheit und den oft geradezu einzigartigen Reiz der Historienbilder des Carpaccio mit Worten zu umschreiben. Was zunächst auffällt, ist die Knappheit und Sachlichkeit der Erzählung, das Freisein von jedem Pathos, von jedem überflüssigen Gestus, ja von jeder lebhafteren Akzentuierung; gelegentlich darf man von Sprödigkeit oder gar Trockenheit, wohl auch von Primitivität sprechen. Vergleicht man jedoch die Darstellungen des Carpaccio dort, wo sie noch ein wenig primitiv erscheinen könnten, mit den Werken älterer Künstler, etwa seines Vorgängers Lazzaro Bastiani, so wird offenbar, wie reif im Grunde diese Erzählungskunst ist, wie sehr das, was als Trockenheit oder gar als steif und spröde empfunden wird, nichts anderes ist als ein sich Zurückziehen auf das knappste Maß von Bewegung und von Gestus, als ein äußerster Grad von Sachlichkeit, von Abgemessenheit, dem eine ganz besondere Schönheit innewohnt. Nicht als ob die Schilderung keine Lebendigkeit besäße, im Gegenteil: das Wesentliche ist gerade die Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Erzählung; wie konnten sich aber diese verschiedenen anscheinend gegensätzlichen Eigenschaften miteinander vereinigen? — Wir gelangen mit dieser Frage zu einem der wesentlichsten Punkte, der das Verständnis nicht nur Carpaccios, sondern der venezianischen Malerei im Ganzen aufschließen kann. Das, was jene singuläre Vereinigung von Ruhe und Abgemessenheit, Zuständlichkeit einerseits und Lebhaftigkeit der Erzählung andererseits möglich machte, war ein besonderer Grad von Gleichmäßigkeit in der Aufteilung der Bildelemente, in der Füllung des Bildes mit Stücken bunter Farbflächen, in der Flächenhaftigkeit der Bildwirkung. Nur scheinbar hat die Bildgestaltung ihr Gesetz in erster Linie von dem Gegenstand der Erzählung empfangen, in Wirklichkeit ist die ornamentale Bildfüllung in gleicher Weise oberstes Prinzip. Daher die der ruhigen architektonischen Schönheit klarer Grundrisse oder Aufrisse verwandte Wirkung der Bilder, namentlich der Ursulalegende. Die Bilder erscheinen wie Teppiche oder Mosaiken. Von entscheidender Bedeutung ist dabei vor allem auch die Flächenhaftigkeit der Wirkung: nur dadurch, daß alle Bildmotive sich in Flächen einordnen, war eine derart klare und einfache dekorative Wirkung möglich.

Eine besonders eingehende Würdigung verdient in Carpaccios Bildern das Kolorit. Der Reichtum der Farbe ist ein außerordentlicher; besonders charakteristisch dafür erscheint die — im Gegensatz zu der im venezianischen Quattrocento sonst üblichen Behandlungsweise — sehr mannigfaltige Variation der Einzelfarbe: man betrachte etwa in der „Gloria der Ursula" die Farben

der Ärmel der links unten knienden Jungfrauen, die von hellrosabraunen Lichtern zu dunkelgrünen Schatten oder von hellrosaweißen Lichtern zu grünen Schatten changieren; oder in einem anderen Bilde des Ursulazyklus, dem Martyrium der Heiligen, die Variation der Einzelfarbe von Weiß zu Blaugrau oder zu Grün sowie von Gold zu Grün. Das Entscheidende ist nun, wie bei all dieser lebhaften Einzelnüancierung der Farbe doch eine so außerordentlich klare, ruhige und einfache Gesamtwirkung erreicht wird. Es geschieht dies in erster Linie durch die Einbettung der Figuren mit ihren lebhaften Farbkontrasten in einen einheitlich farbigen Grund: wie sehr werden, z. B. im „Martyrium der Ursula", die mannigfachen Farbkontraste — in den Figuren rechts von der knieenden Heiligen in der Bildmitte — durch den kräftig grünlich-gelblichen Ton der Bodenfläche zusammengehalten. Größte Bedeutung hat auch, um die Bildwirkung zu vereinheitlichen und die Einzelakzente zu dämpfen, die Textur der Leinwand, die sich überall bemerkbar macht und einen gleichmäßigen Schleier über das Bild breitet. Man beachte ferner, in welcher Weise, um die unmittelbaren Kontraste zu verringern, die Karnation zu den Gewandfarben gestimmt ist, z. B. in der Szene, da Ursula ihrem Vater rät, die Werbung des Prinzen anzunehmen: wie hier die helle Karnation der Ursula zu dem hellen Blaugrau ihres Gewandes, die dunkel bräunliche Karnation des Vaters zu seinem braungelblichen Gewand und seinen dunklen Haaren steht, während bei der Figur im Vordergrund die heller bräunliche Karnation zu den helleren Farben der Umgebung gestellt ist. — Noch ein wenig primitiv, koloristisch nicht völlig reif erscheint die farbige Lichtwirkung: der Karnation mit ihren feinen und leichten grauen Schatten stehen sehr lebhaft variierte Gewandfarben, z. T. mit kräftigen Goldlichtern, gegenüber.

Über Carpaccios Leben ist wenig bekannt. Vermutlich wurde er von venezianischen Eltern (sein Vater war Kürschner) in Venedig geboren (zu Unrecht hat man die Herkunft des Künstlers aus Istrien behauptet). Von einigen Kunsthistorikern wird eine Reise nach dem Orient als wahrscheinlich angenommen. Um 1525 ist er in Venedig gestorben.

Die Entwicklung des Carpaccio bedeutet keineswegs eine Steigerung aus primitiven Anfängen zu einer immer höheren Stufe der Vollkommenheit; im Gegenteil, die vollendetsten Werke entstehen in den 90er Jahren; im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, namentlich gegen Ende dieses Jahrzehnts beginnt die künstlerische Kraft nachzulassen; nicht ausgeschlossen ist, daß der Künstler schon damals manches Schülern oder Gehilfen überließ.

Vier große Bilderzyklen sind von Carpaccio erhalten: der Ursulazyklus (1490—95), jetzt in der Akademie von Venedig; die Bilder der Scuola S. Giorgio degli Schiavoni (1502—07); die etwa gleichzeitigen Darstellungen aus dem Marienleben, für die Scuola degli Albanesi gemalt; die Szenen aus dem Leben des hl. Stefanus (1511—20 entstanden, und wie die Bilder aus dem Marienleben heute in den verschiedensten Galerien verstreut).

Der erste Zyklus, der für die jetzt abgetragene Kapelle der Scuola di St. Orsola bestimmte und jetzt in der Akademie zu Venedig befindliche, in einem Saal von ähnlichen Verhältnissen aufgestellte Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Ursula ist in seiner Durchsichtigkeit, Klarheit und Gehaltenheit — bei aller Phantasie und Romantik der Darstellung —, in der Anschaulichkeit und Sachlichkeit der Erzählung, in seiner dekorativen Wirkung, in der Schönheit der Farbe das Meisterwerk des Künstlers.

Die neun Bilder erzählen die Legende der hl. Ursula: Die Gesandten des heidnischen Königs von England erscheinen vor dem König Maurus, um im Namen des englischen Prinzen um die Hand Ursulas, der Tochter des Maurus, zu bitten (Bild 1; Abb. 14, S. 15). König Maurus verabschiedet die Gesandten (Bild 2; Abb. 15, S. 15). Die englischen Gesandten überbringen ihrem Könige die Antwort des Maurus (Bild 3). Ursula träumt, daß sie dereinst vor Köln den Martertod erleiden werde; der Engel erscheint mit der Märtyrerpalme (Bild 4). Der englische Prinz verabschiedet sich von seinem Vater, um zu Ursula zu eilen; er trifft bei dieser ein und begrüßt sie; beide verabschieden sich von König Maurus (Bild 5; Detail-Abb. Taf. III). Sie reisen nach Rom und werden vor

127. Carpaccio. Der hl. Georg reitet wider den Drachen.
Venedig, Scuola S. Giorgio degli Schiavoni.

der Engelsburg vom Papst Cyriakus empfangen (Bild 6). Sie treffen in den von den Hunnen belagerten Köln ein (Bild 7; Abb. 3, S. 4). Der Martertod der Ursula, ihrer Jungfrauen und ihrer Begleiter, sowie ihre Bestattung (Bild 8). Ursula erscheint stehend in der Glorie, oben Gottvater, unten die Jungfrauen kniend (Bild 9).

Der zweite Bilderzyklus, den Carpaccio geschaffen hat, etwa in den Jahren 1502—07 entstanden, galt der Ausschmückung der Scuola S. Giorgio degli Schiavoni, der von den dalmatinischen Einwohnern Venedigs gegründeten Herberge.

Die Bilder waren ursprünglich nicht für den Raum gemalt worden, in dem sie sich jetzt befinden (im Erdgeschoß), sondern für den Saal des oberen Stockwerks. Dargestellt sind (von links beginnend): 1. Der Kampf des hl. Georg gegen den Drachen: von rechts reitet der Heilige wider den Drachen, ihm die Lanze in den Rachen stoßend (Abb. 127). 2. Der Triumph des hl. Georg: der Heilige in der Mitte des großen Platzes der Stadt stehend, in einer fast spielerischen Haltung, hat den Drachen an einem Gurt herangeführt und schickt sich nun an, ihn mit dem Schwert vollends zu töten. Links und rechts Gruppen von Zuschauern mit Pferden; im Hintergrund ein Zentralbau. 3. Der Heilige tauft die Eltern der durch ihn vom Tode erretteten Prinzessin. 4. „Die Zähmung des Basilisken": der hl. Trifonius als Knabe, Patron der Stadt Cattaro, beschwört den Dämon, der die Tochter des Kaisers Gordianus besessen gemacht hatte, in Anwesenheit des Kaisers und seines Hofes. 5. Die Berufung des Matthäus zum Apostelamt. 6. Christus am Ölberg. 7. Der hl. Hieronymus zähmt den Löwen, während die Mönche entsetzt nach rechts davonfliehen. 8. Hieronymus in seiner Zelle, schreibend. 9. Die Bestattung des hl. Hieronymus.

Der Stilcharakter der Bilder der Scuola S. Giorgio degli Schiavoni ist im wesentlichen noch der gleiche wie ihn die Bilder der Ursulalegende zeigen und wie er in unseren einleitenden Bemerkungen über Carpaccio charakterisiert war. Ein Fortschritt ist nicht wahrzunehmen, weder in kompositioneller noch in koloristischer Hinsicht, so sind z. B. die Gegensätze von Licht und Schatten eher geringer als größer. Man darf wohl aussprechen, daß ein Fortschritt im eigentlichen Sinne auch nur auf Kosten des ursprünglichen Charakters und der Eigenart dieser Kunst hätte stattfinden können: der Stil der Ursulalegende war ein in sich vollendeter und eine Weiterentwicklung — etwa im Sinne einer größeren formalen Leichtigkeit — hätte die wesentliche Schönheit des carpacciesken Stiles zerstört.

Viel geringer sind die Bilder des dritten Zyklus, des Marienlebens, für die Scuola degli Albanesi gemalt. Aus dieser Folge befindet sich die Geburt Mariae in der Galerie zu Bergamo (Abb. 12, S. 13), der Tempelgang und das Sposalizio in der Brera zu Mailand, die Verkündigung (dat. 1504)

und der Tod Mariae in der Akademie zu Venedig, die Heimsuchung im Museo Correr, ebenda. Wohl bleiben in diesen Bildern die Grundeigenschaften carpacciesker Bildwirkung, die Disposition der Bildfläche und das Grundsätzliche des Farbcharakters bestehen; was aber den Werken des Ursulazyklus und der Scuola S. Giorgio degli Schiavoni gerade den besonderen Reiz verleiht: die Freiheit, die Vielgestaltigkeit und der Reichtum in der Gruppierung der Figuren, die Lebendigkeit der Erzählung — alles das fehlt hier fast gänzlich. Architektur und Beiwerk erscheinen mager, Gebärde und Gestus der Figuren leblos, fast hölzern.

128. Carpaccio. Jugendlicher Ritter. New York, Otto H. Kahn.

Das Gleiche gilt, wenn auch nicht in demselben Grade, von dem letzten Zyklus, der Legende des hl. Stephanus, für die Scuola di S. Stefano in Venedig, 1511—20 entstanden. Diese Folge enthält vier Bilder: die Einsegnung des Heiligen und seiner sechs Genossen zum Diakonat (jetzt im Berliner Museum, dat. 1511); die Disputation des Stephanus mit den Schriftgelehrten (Mailand, Brera, dat. 1514); die Predigt des Heiligen zu Jerusalem (Louvre); der Martertod des Heiligen (Stuttgart, Galerie). Wenn auch in der Qualität der Ausführung die Bilder dieser Reihe die des Marienlebens überragen, so haben sie doch nicht mehr jene ursprüngliche Schönheit und Reinheit des noch ganz in den altvenezianischen Traditionen wurzelnden carpacciesken Stiles, der eine gewisse Überfülle des Dekorativen mit einer vollkommen lockeren und durchsichtigen Verteilung der Bildelemente vereinigt; wenn z. B. im Stuttgarter Bild des Martyriums des Heiligen eine lebhafte, alle Bildteile ergreifende Bewegungstendenz nach rechts in den Hintergrund — zur Figur des Heiligen hin — sehr deutlich sich bemerkbar macht, so widerspricht diese Deutlichkeit der Bewegungstendenz durchaus der in sich beruhigten, bei aller Lebhaftigkeit der Erzählung doch eigentümlich stilllebenhaften Bildwirkung, die den Werken der Blütezeit des Künstlers eigen ist.

Neben den großen Zyklen stehen die Einzelbilder. Die Madonna im Städelschen Institut in Frankfurt zeigt den Künstler noch unentwickelt. Das „Wunder des Kreuzes" in der Akademie von Venedig steht auf der Stilstufe des Ursulazyklus, ebenso die vielleicht ein wenig später entstandenen Bilder der Kreuzigung in den Uffizien (Fragment), der Frauenkavalkade in Paris, Sammlung André, des hl. Michael in Münchner Privatbesitz. Am eindrucksvollsten unter den Einzelbildern dieser Gruppe sind unzweifelhaft die beiden Kourtisanen auf dem Balkon im Museo Correr in Venedig, sowie das Bild des Ritters der Sammlung Otto H. Kahn in New York (Abb. 128): ein von Romantik erfülltes Werk, das dekorativ sowohl wie inhaltlich gewissermaßen eine Sublimierung der Bilder der Scuola S. Giorgio degli Schiavoni bedeutet.

129. Girolamo da Treviso d. ä. Transfiguration.
Venedig, Akademie. Phot. Alinari.

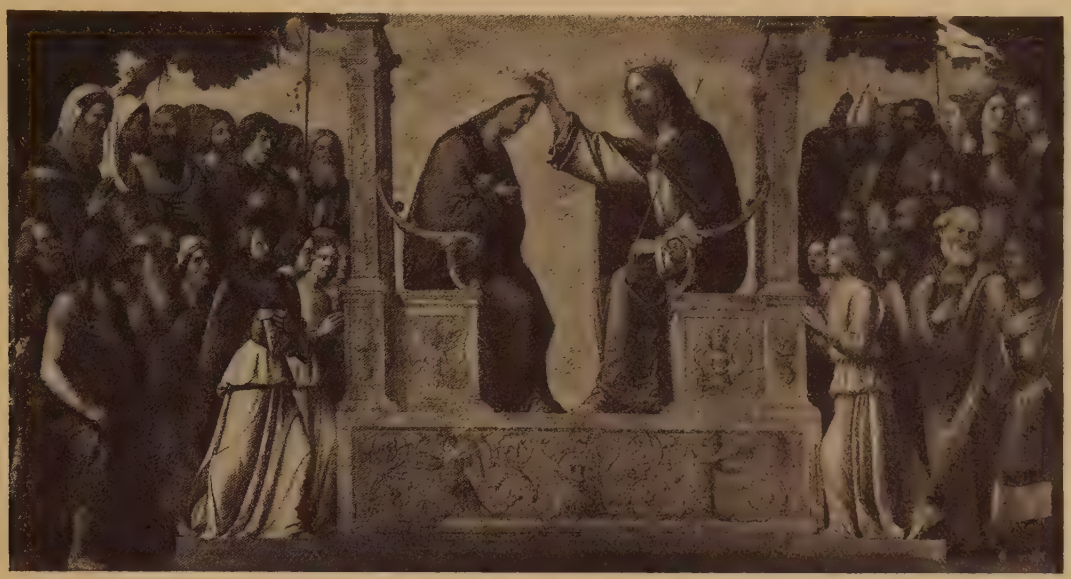
Eine besondere Gruppe bilden diejenigen Bilder, die in ihrer Stärke und Herbheit des Ausdrucks offenbar nicht unbeeinflußt von Mantegna und Giovanni Bellini entstanden sind: die Pietà der Sammlung Serristori in Florenz, die „Meditation over the Passion" (der tote Christus mit aufgelösten Haaren, sitzend zwischen zwei Heiligen, in Landschaft), im Metropolitan-Museum in New York, und die Grablegung im Berliner Museum.

Am wenigsten glücklich ist der Künstler naturgemäß in Repräsentationsbildern. Kann die Darstellung Christi im Tempel (dat. 1510; Abb. 13, S. 14) in der Akademie von Venedig noch als eine verhältnismäßig gute Lösung betrachtet werden, so zeigen spätere Bilder wie die „Begegnung an der Goldenen Pforte", ebenfalls in der Akademie (dat. 1515), der hl. Vitalis zu Pferde mit anderen Heiligen (Hochaltarbild in S. Vitale, dat. 1514) und die thronende Madonna mit Kind und Heiligen im Dom zu Capodistria (dat. 1516) eine Leere und Äußerlichkeit, gelegentlich auch ein Pathos der Auffassung sowie eine Pointiertheit und Symmetrie der Komposition, die dem Künstler durch Thema und Aufgabe des Altarbildes nahe gelegt, aber seiner eigentlichen Wesensart durchaus fremd waren.

* * *

Die Kunst des Friaul trägt keineswegs von Anfang an rein venezianischen Charakter; vielmehr hat hier nordischer Einfluß viel länger und nachhaltiger als in Venetien bestanden und der friulanischen Kunst noch im 16. Jahrhundert ein besonderes charakteristisches Gepräge verliehen. Die bedeutendsten Friulaner Maler: Pellegrino de San Daniele, Girolamo Pennacchi d. j. und Pordenone gehören durchaus dem Cinquecento an; wir betrachten an dieser Stelle nur die älteren Künstler Dario und Girolamo da Treviso, Pier Maria Pennacchi sowie Giovanni und Girolamo da Udine.

Dario da Treviso (geb. um 1420 in Pordenone, gest. vor 1498) war Schüler des Squarcione. Auch Girolamo Pennacchi, genannt **Girolamo da Treviso d. Ä.** (1455—1496) ist bei den Paduanern in die Lehre gegangen, wie sein Halbfigurenbild der Pietà in der Brera zu Mailand und seine Madonna mit den hl. Sebastian und Rochus im Dom von Treviso (dat. 1487) beweisen. Sein bedeutendstes Werk ist die Transfiguration in der Akademie von Venedig (um 1488; früher dem Pier Maria Pennacchi zugeschrieben; Abb. 129), auch hier läßt sich in der Behandlung der Gewandfalten und der Typen ebenso wie in der Wolkenbildung noch deutlich der Squarcioneschüler erkennen. **Pier Maria Pennacchi** (geb. 1464 in Treviso, gest. um 1514), Girolamo da Trevisos jüngerer Bruder, erhielt die paduanische Bildung wahrscheinlich durch seinen Bruder Girolamo übermittelt. Ein bez. Frühwerk, das Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen im Berliner



130. Girolamo di Bernardino da Udine. Krönung Mariae.
Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Museum, hat völlig paduanischen Charakter. Auch der tote Christus von Engeln gehalten, ebenda, obwohl später und schon ganz unter dem Einfluß Giovanni Bellinis entstanden, verleugnet in seiner Herbheit nicht die Schulung durch paduanische Kunstweise. Ganz bellinesk, namentlich in dem leuchtenden Kolorit, erscheint der Maler in der Verkündigung der Akademie von Venedig, neuerdings auch dem Giovanni Bellini zugeschrieben. Die großen venezianischen Vorbilder haben nicht immer günstig auf den Künstler eingewirkt; in einzelnen Werken, die von der ursprünglichen Strenge und Herbheit nichts mehr zeigen, bemerken wir eine eigentümliche Leere, Ausdruckslosigkeit und Glätte, wie in der Madonna mit Kind in S. Maria della Salute in Venedig.

Giovanni Martini da Udine hat schon seine Lehrzeit in Venedig durchgemacht, sein Madonnenbild im Museo Correr in Venedig (dat. 1498) erinnert an Alvise Vivarini und Jacopo da Valenza. Die späteren Bilder zeigen in noch höherem Grade den Einfluß des größten venezianischen Malers, der ursprünglich aus dem Friaul stammte: des Cima da Conegliano.

Auch **Girolamo di Bernardino da Udine** (erwähnt 1506—12) ist von Cima, in noch höherem Grade aber von Carpaccio abhängig, wie vor allem die hl. Ursula der Brera in Mailand deutlich zeigt. Girolamos Bilder sind stumpf im Kolorit, matt und einförmig im Ausdruck; am interessantesten, namentlich in ikonographischer Hinsicht, die Darstellungen der Krönung Mariae im Museum von Udine und in S. Giovanni e Paolo in Venedig (Abb. 130).

Padua.

Die große Bedeutung, die Padua im Quattrocento besaß, hatte in erster Linie in seiner Universität ihren Grund, die eines der hervorragendsten Zentren humanistischer Bildung und Renaissancekultur war. Trotz des starken geistigen Lebens, das sich hier schon im XIV. Jahrhundert entfaltete (die Universität Padua war 1222 gegründet worden), besaß Padua noch in

131. Francesco Squarcione. Madonna mit Kind.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Phot. Photographische Gesellschaft.

132. Marco Zoppo. Madonna mit Kind.
Richmond, Sammlung Cook.
Phot. Anderson.

der ersten Hälfte des Quattrocento keine namhaften einheimischen Künstler; sobald es sich um größere künstlerische Aufträge handelte, wurden Auswärtige berufen: so waren die Veroneser Maler Altichiero und Avanzo, später die Florentiner Fra Filippo Lippi, Paolo Uccello und Donatello in Padua tätig. Als das Haupt der Malerschule von Padua, die hier erst gegen Mitte des XV. Jahrhunderts blühte, gilt **Francesco Squarcione** (geb. 1394 in Padua, zuerst 1439 als Maler erwähnt), der indes die Ausführung der Bilder größtenteils seinen Schülern überlassen zu haben scheint und wohl nur mehr als der geschäftliche Leiter seiner Werkstatt betrachtet werden muß. Mit seinem Namen bezeichnet sind zwei Werke: ein Altar mit dem hl. Hieronymus im Museo civico von Padua (urkundlich 1449—52 entstanden) und ein Madonnenbild im Museum von Berlin; das erstere ein höchst mittelmäßiges und geradezu plumpes Werk, das zweite ein Bild von wesentlich höherer Qualität, in dem vor allem der Einfluß Donatellos sehr deutlich hervortritt: die reliefartige Anordnung der Gruppe hinter einer Balustrade, die Gestaltung des Beiwerks (Girlande und Kandelaber), ferner Bewegungsmotiv und Kopftypus des Kindes erinnern aufs lebhafteste an Donatello (Abb. 131).

Unter den zahlreichen Malern, die ihre Ausbildung in der Werkstatt des Squarcione erhalten zu haben scheinen und daher zum paduanischen Kunstkreise zu rechnen sind, tritt neben einzelnen Künstlern, von denen uns wenig sichere Nachrichten überliefert sind, Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara und Niccolò Pizzolo (vgl. über diese S. 125 und Abb. 20, S. 20) vor allem **Marco Zoppo** hervor, der etwa 1433 in Bologna geboren, von 1455—98 teils in Padua, teils in Venedig und Bologna tätig war. Dieser Maler steigert den squarcionesken Stil durch größten Ernst und äußerste Sorgfalt der Behandlung und durch Übertreibung aller Stilmerkmale zu einer

gelegentlich fast grotesken Wirkung. In großen Bildern, wie dem frühen, vielteiligen Altarwerk im Collegio di Spagna in Bologna, sowie in der Thronenden Maria mit dem Kinde und vier Heiligen in Landschaft, im Berliner Museum (dat. 1471), läßt das steife Nebeneinander der Figuren und die gleichmäßig starre und metallische Behandlung aller Gewänder den Manierismus in einer fast übertriebenen Weise in Erscheinung treten. In Einzelfiguren oder kleinen Bildern mit geringer Figurenzahl hingegen wirkt der Künstler gelegentlich außerordentlich stilvoll, ernst und fast großartig. Zu nennen sind hier vor allem: eine Madonna mit Kind der Sammlung Cook in Richmond (Abb. 132), zwei Darstellungen des toten Christus im Grabe stehend, von zwei Engeln bzw. zwei Heiligen gehalten, in der Londoner National-Gallery und im Museo civico in Pesaro, sowie ein hl. Hieronymus in Landschaft in der Pinakothek zu Bologna. Das eindrucksvollste, zugleich das fortschrittlichste Werk des Künstlers ist das Rundbild des abgeschlagenen Hauptes Johannes des Täufers, in Verkürzung gesehen, im Museo civico in Pesaro.

Derjenige unter den zahlreichen Schülern des Squarcione, der der Kunstweise des Meisters am getreuesten gefolgt zu sein scheint, war **Gregorio Schiavone** (in Dalmatien geboren, tätig 1440—70 in Padua). Zahlreiche Madonnenbilder sind von seiner Hand erhalten: in den Museen von Berlin, Turin, London (National Gallery; die Madonna in einer Marmornische, als Mittelstück eines Polyptychons mit Heiligengestalten; Abb. 133), ferner in der (ehemaligen) Sammlung Kaufmann, Berlin. Diese Bilder zeigen durchweg die Madonna sitzend in einem stark betonten dekorativen Rahmen mit Fruchtgehängen, nicht unähnlich der Art der Reliefs Donatellos und ganz in der Weise des eingangs erwähnten Madonnenbildes des Squarcione im Berliner Museum; charakteristisch ist auch der Madonnentypus mit den hochgezogenen Augenbrauen und dem kleinen Mund. Von anderen Werken werden dem Künstler das treffliche Profilbildnis eines jungen Mannes im Musée André in Paris und eine Kreuzigung in der Akademie von Venedig zugeschrieben.

133. Gregorio Schiavone. Madonna mit Kind. London, National Gallery. Phot. Anderson.

Aus der Werkstatt Squarciones ist auch derjenige Maler hervorgegangen, der wie kein anderer auf die Kunst seiner Zeitgenossen bestimmend eingewirkt hat, **Andrea Mantegna,** der größte oberitalienische Künstler des Jahrhunderts.

Die Kunst des Mantegna ist nicht zu verstehen, wenn man sie, wie dies neuerdings geschehen ist, nur von der naturalistischen Seite — als Realismus und im besonderen als Streben nach Raumillusionismus — auffaßt. Wohl sind diese beiden Gesichtspunkte bei der Beurteilung der Tendenzen des Künstlers von großer Bedeutung; viel wesentlicher aber sind zwei andere Momente: der venezianische Ursprung des mantegnesken Stiles sowie vor allem seine enge und unlösbare äußere und innere Verwandtschaft mit der Antike.

Der Zusammenhang der venezianischen Malerei verrät sich nicht nur in Äußerlichkeiten wie in der Verwendung der Leinwand (vgl. oben S. 67) oder in dem völlig venezianischen Schema der Anordnung, das einzelne Bilder wie der Lukasaltar der Brera zeigen (Abb. 135); auch die Art

der Auffassung und Darstellung entspricht in sehr vielen Fällen durchaus dem venezianischen Ideal der Zuständlichkeit: wir verweisen auf das was wir weiter unten (S. 125) über den Mangel an Konzentration in Mantegnas Eremitanifresken ausführen. Charakteristisch ist auch in Bildern wie der „Darstellung im Tempel" in Berlin oder in Dresden die Ruhe, das gleichsam Unbeteiligtscheinen der Assistenzfiguren. Eine ähnliche Auffassung kehrt in den Werken des Künstlers überall wieder.

Noch größere Bedeutung hat das antike Element in Mantegnas Kunst, auch hier kommt es nicht so sehr an auf die äußerlich antiquarische Übernahme antiker Motive (die Verwendung von antiken Architekturfragmenten, Skulpturen, Ornamenten), entscheidend ist die innere Verwandtschaft mit der Antike. Inwiefern darf man bei Mantegna von antikem Geist sprechen? Die antike Gesinnung dokumentiert der Künstler durch seine Steigerung des Menschlichen, durch seine Art der Gestaltung göttlicher Wesen, verbunden mit einer Gemessenheit auch in bewegtesten Szenen, endlich durch seine monumentale Gesinnung. In erster Linie wird die antike Haltung und Stimmung seiner Bilder durch das Verhältnis des Menschen zum Kosmos bedingt: charakteristisch sind in dieser Hinsicht der Sebastian von Aigueperse, der hl. Georg der venezianischen Akademie, der Sebastian in Wien. Wie kein anderes Werk zeigt der Sebastian der Wiener Galerie den Geist der antiken Schicksalstragödie. Dazu tritt der formale Charakter, nicht nur in den an antike Reliefs sich anlehnenden Darstellungen, wie dem Triumph des Scipio in London (Abb. 141). Dieselbe Entwicklung, die die antike Kunst genommen hat, vom strengen zum streng-schönen Stil, findet sich auch bei ihm, ja darüber hinaus macht sich mehr und mehr bei aller zunehmenden Glättung der Form ein stark pathetisches Empfinden geltend, das lebhaft an skopasische Art gemahnt, so beim Triumph des Scipio in London und — in noch stärkerem Grade — beim hl. Sebastian der Sammlung Baron Franchetti (Venedig). Was den Künstler von der Antike ebenso wie von den Venezianern trennt, ist seine geringe Sinnlichkeit, die sich namentlich in der Wiedergabe der Landschaft, aber auch in der Buntheit des Kolorits bemerkbar macht. Seine Kunst scheint durchaus intellektuell, was zu einem Teil sicherlich wohl auch durch den ungemeinen Ernst seiner Schöpfungen bedingt ist, aber man darf fragen, ob wir nicht zu sehr das für überlegt halten, was im Grunde einer genialen Intuition seinen Ursprung verdankt.

Andrea Mantegna wurde 1431 in Vicenza geboren. Seine Eltern — der Vater, Blasius, war, wie Vasari erzählt, niederen Standes — scheint er früh verloren zu haben, da er bereits als Kind von seinem Lehrer Squarcione adoptiert wurde. Schon 1441, also zehnjährig, war er Lehrling in der Werkstatt seines Adoptivvaters.

Einzelne urkundlich erwähnte Werke der frühesten Zeit, insbesondere das 1448 gemalte Altarbild für S. Sofia in Padua, in dem er sich als siebzehnjährig bezeichnet, sind verschollen. 1454 verheiratete er sich mit Nicolosia, der Tochter Jacopo Bellinis. Lodovico Gonzaga, Markgraf von Mantua, zog ihn gegen Ende des Jahres 1458 an seinen Hof. Von den zahlreichen dekorativen Arbeiten für die Schlösser der Gonzaga ist nur die Ausschmückung der eigentlichen Residenz des Markgrafen, des Castello di Corte in Mantua, erhalten.

Sein Charakter wird als der eines eitlen, rücksichtslosen, gewalttätigen, hochmütigen Mannes geschildert. Gesteigert wurden diese Eigenschaften durch den schon in jungen Jahren erworbenen und immer noch wachsenden Ruhm. Vom Papste Innocenz VIII. wurde er zur Ausmalung der Privatkapelle im Belvedere des Vatikan nach Rom berufen, die 1780 der Erbauung des Museo Pio Clementino zum Opfer fiel. Am 13. September 1506 ist er in Mantua gestorben.

Das Hauptwerk seiner Jugend ist die Ausmalung der Eremitanikapelle zu Padua, die er gemeinsam mit den Malern Ansuino da Forli, Bono da Ferrara und dem Paduaner Niccolò Pizzolo ausgeführt hat. Begonnen war, wie schon früher erwähnt, diese Arbeit in ihren dekorativen Teilen von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini. Bono da Ferrara hatte das Fresko des hl. Cristoforus gemalt (vgl. Abb. 20, S. 20), Ansuino da Forli eine Darstellung der Predigt des Cristoforus, sowie in den Zwickeln zwei weitere Szenen aus dem Leben dieses Heiligen. Die Seele

des Unternehmens scheint **Niccolò Pizzolo** gewesen zu sein, dem die Fresken in der Apsis der Kapelle, die Heiligen Gregorius, Augustin, Ambrosius, ferner Gottvater, Petrus, Paulus und Christoph darstellend, sowie eine Himmelfahrt Mariae zugeschrieben werden. In diesen Fresken, namentlich in der Apostelgruppe der Himmelfahrt Mariae, zeigen sich so kühne Neuerungen, daß der aus der Werkstatt Donatellos hervorgegangene Niccolò Pizzolo als einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit betrachtet werden muß, wenn er tatsächlich diese ihm zugeschriebenen Bilder gemalt hat; geklärt ist die Frage, inwieweit er oder Mantegna der Urheber dieser Werke ist, noch keineswegs. Jedenfalls zeigen die erheblichen Zahlungen, die an Pizzolo erfolgt sind, daß ihm ein sehr bedeutender Anteil an der Ausmalung der Kapelle zukommt. Die Himmelfahrt Mariae, die in ihrer oberen Hälfte jedenfalls als Arbeit Pizzolos betrachtet werden darf, ist das Vorbild für Tizians Assunta gewesen.

134. Mantegna. Madonna mit Kind.
Basel, Privatbesitz.

Als Werke Mantegnas sind gesichert: die Taufe des Hermogenes und das Verhör des Jacobus vor Herodes Agrippa, ferner der Gang des hl. Jakobus zur Richtstätte und die Hinrichtung des hl. Jakobus (Abb. 4), sowie das Martyrium des hl. Christoph und die Fortschaffung seiner Leiche. In einer höchst überraschenden Weise macht sich hier der junge Künstler florentinischen Stil zu eigen, ohne auf die Besonderheiten seiner venezianischen Traditionen zu verzichten. Zum ersten Male in der oberitalienischen Malerei finden wir in diesen Bildern ein Streben nach starker Raumbildung verwirklicht, wie es Jacopo Bellini in seinen Zeichnungen angestrebt hat, ohne es in gleicher Weise realisieren zu können. Mit dieser oft geradezu übertriebenen Raumwirkung und Plastik vereinigt sich ein bühnenmäßiger Illusionismus; so unerhört auch für Oberitalien die Plastik seiner Einzelgestalten ist, so wird die Handlung doch keineswegs mit der genügenden Klarheit herausgebracht, man beachte, wie wenig etwa in der „Verurteilung des hl. Jakobus zum Tode“ die Hauptfigur des Heiligen in Erscheinung tritt und wie sehr hier die Architektur, namentlich der große Triumphbogen im Hintergrund, den Blick des Beschauers übermäßig stark auf sich zieht. Selbst in dem „Gang des hl. Jakobus zur Richtstätte“ treten die Figuren der Krieger ungewöhnlich hervor gegenüber der Person des Heiligen. In den frühesten Fresken, wie der „Taufe des Hermogenes“, finden sich noch zahlreiche formale Ungeschicklichkeiten. An Intensität der Bewegung, wie sie sich hier und in der „Hinrichtung des hl. Jakobus“ (in der Figur des Henkers) äußert, gibt Mantegna, in engstem Anschluß an die Florentiner, mehr als irgendein anderer oberitalienischer Maler seiner Zeit.

Zu den frühesten Tafelbildern des Künstlers gehören zwei Madonnenbilder: eines in Baseler Privatbesitz (früher Sammlung Charles Butler in London; Abb. 134) und ein zweites in der Samm-

135. Mantegna. Altarwerk (hl. Lukas). Mailand, Brera. Phot. Anderson.

lung James Simon im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. In beiden Bildern zeigt sich der engste Zusammenhang mit der Kunst des Jacopo Bellini. Durchaus wie ein venezianisches Repräsentationsbild mutet die „Darbringung Christi im Tempel" im Berliner Museum an. Der Lukas-Altar der Brera (Abb. 135) zeigt im Gesamtschema des Aufbaues den engsten Anschluß an Antonio Vivarini, aber in den Einzelfiguren, wie namentlich der hl. Eufemia, im rechten unteren Flügel, schon die nur Mantegna eigene „antikische" Größe und Monumentalität, die dann in noch gesteigerter Form in seinen schönsten Tafelbildern der Frühzeit, dem hl. Sebastian aus Aigueperse, jetzt im Louvre, sowie der hl. Eufemia im Museum von Neapel (dat. 1454) zum Ausdruck kommt. Einige Jahre später sind die Madonnenbilder in der Galerie Lochis in Bergamo und im Poldi-Pezzoli-Museum in Mailand zu datieren. Gegen 1457—58 entstand das bedeutendste seiner Tafelbilder der früheren Zeit, das Altarwerk für S. Zeno zu Verona (Abb. 9 u. 10, S. 10 u. 11 und Taf. II).

Zuerst in der oberitalienischen Kunst finden wir hier den Typus der Santa Conversazione: noch nicht zu völliger Reife ausgebildet — denn die Madonna sowohl wie jeder der Heiligen sind für sich dargestellt, ohne notwendigen inneren Zusammenhang mit den anderen Figuren des Bildes. Dennoch ist jeder Heilige — bei noch befangener und steifer Haltung — als solcher vortrefflich charakterisiert und lebensvoll in Ausdruck und Gebärde. Auf die linear-ornamentale Schönheit des Mittelstücks, der Madonna mit Kind (Taf. II) haben wir schon früher hingewiesen. Vom „malerischen" Standpunkt darf das Bild nicht betrachtet werden: die Färbung ist außerordentlich bunt, fast grell, und ohne jeden Versuch zur Harmonie.

136. Mantegna. Kreuzigung Christi. Paris, Louvre. Phot. Alinari.

Ebenso bedeutungsvoll sind die jetzt im Louvre und im Museum von Tours befindlichen Predellenbilder, insbesondere die Kreuzigung im Louvre (Abb. 136): eine der großartigsten Darstellungen dieser Szene, die die Malerei überhaupt hervorgebracht hat, überwältigend durch die einfach-monumentale Gestaltung der Komposition und die ausdrucksvolle Bildung der Einzelfiguren, insbesondere der in der Mitte befindlichen, ganz frontal gesehenen Figur Christi, mit dem in Schatten getauchten Kopf, und des Johannes, der ganz links stehend durch leichte Emporwendung des Oberkörpers bei gefalteten Händen den Schmerz in ergreifender Weise zum Ausdruck bringt. Die Bildung der Gestalten an und für sich muß auch hier noch als eine unbeholfene bezeichnet werden (man vergleiche etwa die Figur des Kriegsknechtes rechts vom Kreuz Christi, die in ähnlichen Gestalten der Eremitanifresken ihre Analogien findet).

Sehr bemerkenswert erscheint, daß das kleine Format dieses Bildes (einer Altarstaffel) der groß gedachten und monumentalen Komposition in keiner Weise entspricht; die Gewohnheit des Quattrocento — im Gegensatz zu heute — ein derartiges Altarwerk nicht in einem einheitlichen Maßstab zu konzipieren, sondern jeden Teil für sich zu gestalten, tritt nirgends so deutlich hervor wie hier, eben darum weil es sich hier um eine Konzeption von ungewöhnlicher Monumentalität und innerer Größe handelt.

An das Altarwerk von S. Zeno reihen sich einige weitere Tafelbilder an, in denen das Streben nach freier Größe und Monumentalität immer deutlicher offenbar wird, jedoch noch mit einer gelegentlich primitiven Technik und Formgebung sich verbindet: der Sebastian in Wien (kunsthistorisches Museum), der „Ölberg" der Londoner National-Galerie und einige Bildnisse, vor allem das Porträt des Kardinals Mezzarota in Berlin und das des jugendlichen Kardinals Gonzaga im Museum von Neapel.

In der Formbildung noch durchaus befangen — von einigen Autoren wird das Bild, anscheinend mit Recht, in die Mitte der 50er Jahre angesetzt — gehört der Sebastian der Wiener Galerie doch zu denjenigen Werken des Künstlers, in denen sich antiker Geist und antike Größe der Empfindung am vollkommensten offenbaren. Es ist der Geist der antiken Schicksalstragödie: wie ein sophokleischer Held bricht der Heilige in laute Klagen über sein unabwendbares Schicksal

137. Mantegna. Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien. Detail. Phot. Alinari.

aus (Kristeller). Als Symbol des christenverfolgenden Heidentums erscheint in den Wolken die Gestalt des Theoderich, Königs der Goten (Dietrich von Bern), vermutlich war der Künstler hier von einer plastischen Darstellung an der Fassade von S. Zeno in Verona inspiriert.

Der „Ölberg" in London (Abb. 11, S. 12), schließt sich stilistisch aufs engste an die Darstellung gleichen Gegenstandes auf der Predella des Altars von S. Zeno (jetzt in Tours) an; wenn auch hier die Komposition dieses Predellenbildes in einer nicht unwesentlich vervollkommnenden Weise weitergebildet erscheint, so spricht doch nicht nur die phantastische Landschaft, sondern auch die mehr dekorativ wirksame als natürliche Gestaltung der Engel für eine frühere Datierung. Von der Landschaftsbildung, wie sie sich in Werken späterer Zeit, etwa dem „Parnaß" findet, ist die des Bildes der Londoner National-Galerie weit entfernt. — Das Porträt des Kardinals Mezzarota in Berlin gibt in unübertroffener Weise das Bild des durch seine kriegerischen Taten zu den höchsten geistlichen Würden gelangten Mannes, des Kardinals Lucullo, wie er genannt wurde, eines Mannes, der äußerste Energie und Klugheit mit dem Willen zu rücksichtslosestem Lebensgenuß verband.

Die miniaturhaft-feine Darstellung groß gedachter und groß konzipierter Vorgänge, die schon bei den Predellen des Altares von S. Zeno und im hl. Sebastian in Wien auffallend war, macht sich als eine eigentümliche Stileigenschaft des Meisters in dieser ganzen Periode geltend — um so eigenartiger, weil sie seinem Wesen im Grunde zu widersprechen scheint; sollte man doch annehmen, dieser Künstler könne nur in ebenso groß gedachten wie in großem Maßstabe ausgeführten Werken sein eigentliches Wesen entfalten. Das Triptychon der Uffizien (mit der Anbetung der Könige als Mittelbild; wahrscheinlich 1464 zu datieren) ist von allen Gemälden des Meisters das der Miniatur am nächsten kommende, zugleich eines der buntesten. So sehr hier einerseits, im Flügelbild, der „Beschneidung Christi", das stimmungsvolle Interieur bewundert werden muß, so wenig ist zu leugnen, daß im Mittelbilde, der Anbetung der Könige, jegliche Klarheit der Komposition, insbesondere

138. Mantegna. Toter Christus. Mailand, Brera. Phot. Brogi.

in der linken Bildhälfte, fehlt, daß hier der Künstler, wie so oft (es gehört dies zu den seltsamsten Widersprüchen im Wesen des Meisters), lediglich seiner Freude am Reichtum des Detail Ausdruck verliehen hat. Bewundernswert ist auch hier, ähnlich wie beim S. Zeno-Altar, die graphisch-ornamentale Schönheit, die bei der Betrachtung des Einzelnen offenbar wird, wie bei der Figur der Madonna (Abb. 137). Derartige Einzelgestalten in ihrem wunderbaren Adel der Erscheinung gehören zu den schönsten Schöpfungen des Meisters. Es gilt dies ebenso von zwei weiteren, ebenfalls miniaturartig ausgeführten Bildern, die in der gleichen Zeit entstanden sind: der „Madonna vor der Grotte" (Uffizien) und vor allem dem hl. Georg in der Akademie von Venedig (Abb. 139). Mit Recht spricht Kristeller hier von dem ersten Idealbilde der modernen Kunst (der Renaissance); „in der wunderbaren Vereinigung von frischer elastischer Kraft und höchster Zartheit des Empfindens drückt sich zugleich vornehme Zurückhaltung und großartige Überlegenheit, die sich über jedes Urteil erhaben fühlt, aus; als den Ausdruck seines eigenen Wesens hat der Künstler in den hl. Georg einen Zug milder Melancholie hineingetragen." Die besonders stimmungsvolle Auffassung der Szene ist es auch, die bei dem Tod Mariä im Prado besonders fesselt; hier spielt das Landschaftliche eine besondere Rolle. In diese Zeit ist auch der berühmte „Tote Christus" der Brera zu setzen (Abb. 138), ein Werk, das nur als Studie zu den in der folgenden Zeit dem Künstler gestellten perspektivischen Aufgaben, den Deckenbildern der Camera degli Sposi in Mantua, verstanden werden kann. Aus der Tatsache, daß das Werk im Nachlaß des Künstlers sich vorfand, hat man fälschlich schließen wollen, daß es sich hier um eines der letzten Werke Mantegnas handele. Als ein „Bild" im eigentlichen Sinne darf dieses Werk jedoch überhaupt nicht gelten: es fehlt ihm eine abgeschlossene Bildkomposition, die Mantegna doch bei ausgeführten und als Bilder gedachten Werken niemals vermissen läßt. Der Realismus des Künstlers tritt in einer äußerst krassen Form zutage, aber man würde in jeder Hinsicht eine falsche Vorstellung von der künstlerischen Gesinnung des Meisters erhalten, wenn man dieses Werk anders denn als Studie zu den perspektivischen Aufgaben der Folgezeit auffassen wollte. Ganz zu Unrecht haben einzelne neuere Biographen den Realismus als ausschlaggebenden Faktor im Schaffen Mantegnas bezeichnet.

139. Mantegna. Hl. Georg. Venedig, Akademie.

1560 erfolgt die Übersiedlung des Künstlers nach Mantua, an den Hof Lodovico Gonzagas, und 1574 wird das erste große Werk vollendet, das der Meister im Auftrage des Fürsten geschaffen hat: die Ausmalung der Camera degli Sposi im Castello di Corte. Es ist dies eine Schöpfung, die in ihrem Illusionismus bisher nicht ihresgleichen hatte (Abb. 16, S. 16 u. Abb. 65, S. 61). Die Wände des Raumes erscheinen gleichsam völlig aufgelöst. Über die Bedeutung dieser Werke für die Entwicklung der Wand- und Deckenmalerei ebensowie als Gruppenporträts haben wir bereits

140. Mantegna. Madonna mit Kind. Mailand, Brera.

früher gehandelt (S. 13 u. 59). — Das zweite, wesentlich später (1484—94) entstandene Werk ist der „Triumph Cäsars" in Hamptoncourt, eine Folge von neun Bildern in einem dem Quadrat angenäherten Breitformat, die ursprünglich für den Schmuck eines gestreckt-rechteckigen (Theater-) Saales bestimmt und durch Pilaster oder Säulen voneinander getrennt waren. In diesen Bildern ist mit einem außerordentlichen Aufwand von Detail der Glanz und die Pracht eines römischen Triumphzuges dargestellt: unter dem Vorantritt von Posaunenbläsern erscheinen Krieger, die gemalte Schilderungen von Schlachten zur Schau tragen, weiterhin werden auf Karren die Standbilder antiker Gottheiten gefahren, es folgen Beutestücke in unendlicher Zahl usw. So sehr gerade dieses Werk an die Antike erinnert, so ist doch die Übernahme der antiken Motive gerade hier eine viel mehr nur äußerliche; das Ganze hat nicht diejenige antike Größe der Empfindung, die den früheren Werken eigen ist. Vielfach überwiegt der Einzelrealismus; das Ganze erscheint von Beiwerk überhäuft und erstickt geradezu in Detailreichtum. Doch muß man die außerordentliche Lebendigkeit der Bewegung und die Fülle der Erfindung bewundern.

Die Auffassung der Antike macht jetzt eine völlige Wandlung durch: an Stelle des Sentimentalen oder aber des Asketisch-strengen der früheren Werke tritt das Heroische im Sinne der reifklassischen und der späteren Antike. In den religiösen Bildern zeigt sich dies zum ersten Male in der wohl gegen 1485 entstandenen Madonna der Brera (Abb. 140). In diesem schönen Bilde ist es vor allem das Christuskind, dessen Auffassung und Ausdruck gegen früher einen ganz neuen großartigen Charakter gewonnen hat. Dieselbe Tendenz gibt sich auch in der später entstandenen hl. Familie in Dresden zu erkennen: hier nicht so sehr im Ausdruck des Christuskindes, als vielmehr in Auffassung und Haltung des Johannesknaben und der Madonna. Das bedeutendste dieser Bilder ist der Salvator Mundi (Christus mit dem Johannesknaben, Joseph und Maria) der National-Galerie in London, wo Christus als Weltherrscher, in monumentalster Form in den Mittelpunkt gerückt, trotz seines kindlichen Alters wie ein antiker Heros erscheint.

Die großen Repräsentationsbilder der Spätzeit, in denen die veränderte Auffassung sich kundgibt: die Madonna della Vittoria (Abb. 55), die Madonna Trivulzio (Abb. 53) und das Madonnenbild der Londoner National Gallery tragen bereits cinquecenteskes Gepräge. Völlig freilich verleugnen sie den Charakter des Künstlers, dem von Natur eine gewisse Sprödigkeit und Strenge, ja Härte eigen waren, nicht, und es ist keine unerlaubte Subjektivität des Urteils, trotz aller Bewunderung, die man auch diesen Werken zuteil werden lassen muß, von einer gewissen Unausgeglichenheit, ja Unstimmigkeit zu sprechen; das Bemühen des Künstlers, die ursprüngliche Härte aufzulösen, erscheint nicht immer gelungen. Es bleibt oft ein eigentümlicher

141. Mantegna. Der Triumph des Scipio. London, National Gallery.

Gegensatz bestehen zwischen der noch strengen Behandlung der Einzelform und dem Streben, der Gesamtwirkung das allzu strenge, fast Asketische der früheren Werke zu nehmen.

Die Madonna della Vittoria im Louvre (Abb. 55, S. 53) wurde anläßlich der Schlacht von Fornovo am Paro (6. Juli 1495), die freilich kein Sieg im eigentlichen Sinne gewesen war, von Francesco Gonzaga in Auftrag gegeben und Juli 1496 vollendet. Nicht der Dank des Marchese an die Madonna, sondern das Gebet des Heerführers um den Sieg ist dargestellt: links unten kniet Francesco Gonzaga, und die Madonna, die von zahlreichen Heiligen umgeben in einer prächtigen Laube thront, neigt sich huldvoll zu ihm hernieder. Was dem Werk seine historische Bedeutung gibt, ist die Tatsache, daß hier zum ersten Male, hierin weit hinausgehend über ähnliche und gleichzeitige Darstellungen der venezianischen Kunst (Alvise Vivarini, Cima da Conegliano) in freier und monumentaler Form ein Kultbild geschaffen war, ein Repräsentationsbild großen Stiles, das die Schöpfungen Raffaels und Correggios unmittelbar vorbereitete.

Das Madonnenbild der Sammlung des Principe Trivulzio in Mailand (Abb. 53, S. 52), für S. Maria in Organo in Verona bestimmt und ein Jahr später als die Madonna della Vittoria entstanden (1497), ist die Darstellung einer Vision: die Madonna erscheint auf Wolken in einer Mandorla, zu beiden Seiten auf der Erde stehen vier Heilige, die im Ausdruck eine besondere Mannigfaltigkeit und Kunst der Charakterisierung zeigen. Bei aller Großartigkeit der Komposition läßt sich doch nicht verkennen, daß in der Ausführung, insbesondere in der Farbengebung sowie in der Gewandbehandlung eine nicht geringe Härte und Leere spürbar wird, die vielleicht schon hier auf die Mitwirkung von Gehilfen zurückgeführt werden muß.

Dieselbe Großartigkeit in der Auffassung der Charaktere der Heiligen, die der Madonna Trivulzio eigen ist, zeigt auch die Madonna mit den stehenden hl. Magdalena und Johannes dem Täufer in der Londoner National Gallery. Von besonderer Schönheit ist hier die Gestalt der zum Himmel aufschauenden Magdalena. Maria mit dem Christuskind erscheint demütig und in sich gekehrt — ganz im Gegensatz zu den vorangehenden Werken. Über die Kompositionsweise dieses Werkes haben wir oben (S. 34) bereits gehandelt.

Die gleichen Gestaltungsprinzipien wie in den religiösen Bildern lassen sich in den profanen Werken der Spätzeit erkennen. Man darf diese Bilder zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers zählen; auch das Prinzip der Breitkomposition konnte sich hier naturgemäß viel zwangloser mit dem Gegenstand verbinden als in den Altarbildern der Madonna mit Heiligen.

In erster Linie ist hier der „Triumph des Scipio“ in der Londoner National-Gallery zu nennen (Abb. 141), im Sinne der oberitalienischen Frieskomposition sicherlich die vollendetste Schöpfung des Meisters: ganz im Geist der Antike als Flachrelief gedacht und doch von einer

142. Mantegna. Christus als Schmerzensmann. Kopenhagen, Museum. Phot. Hansen u. Weller.

außerordentlichen Lebendigkeit, ja Leidenschaftlichkeit der Bewegung und des Ausdrucks. (Bei den kleinen, ebensowie der „Triumph des Scipio" grau in grau gemalten, teils in englischem Privatbesitz, teils in der Londoner National Gallery befindlichen Bildern: Sibylle und Prophet, die Jahreszeiten, Judith, Dido und dem Urteil Salomos im Louvre kann die Eigenhändigkeit nicht immer als gesichert angenommen werden; einwandfrei scheint dieselbe lediglich bei „Simson und Dalila" in der Londoner National Gallery.)

In der späteren Schaffensperiode des Meisters sind auch die jetzt im Louvre befindlichen Gemälde für das Studio der Isabella Gonzaga entstanden: der „Parnaß", der „Sieg der Tugend über das Laster" und der „Triumph des Comus und Merkur". Letzteres Gemälde wurde von Mantegna nur begonnen, von Lorenzo Costa vollendet. Der Parnaß (1497 vollendet; Abb. 31, S. 35) gehört zu den reizvollsten Schöpfungen des Meisters: vor einer Baumgruppe auf einem Felsentor stehen Mars und Venus, sich umschlungen haltend, während unten die Musen im Reigen tanzen und links Apollo sitzend die Leier spielt: ein Werk von einer Kraft der Phantasie und einer Liebenswürdigkeit der Erfindung, einer Heiterkeit der Stimmung, einem Reiz der Einzelform und einer ebenso großen Geschlossenheit wie Leichtigkeit der Komposition, dem die gesamte Renaissance nur wenig an die Seite zu stellen hat.

In den letzten Werken des Meisters machen sich deutliche Symptome eigentümlich spätgotisch-barocker Neigungen geltend. Der Schmerzensmann in Kopenhagen (Abb. 142) zeigt in der Schärfe und Starrheit der Gewandbehandlung und Modellierung, in der Monotonie des Ausdrucks nur eine Verhärtung des Stiles der früheren Zeit, im Einzelnen aber, in der eigentümlichen Fältelung, wie sie das Lendentuch in seinem obersten, vom Engel gehaltenen Teil zeigt, tritt eine ganz neue Empfindung hervor, die sich in noch gesteigerter Form bei einem anderen, wohl einem der allerletzten Werke des Künstlers, dem Sebastian in der Sammlung des Baron Franchetti in Venedig, kundgibt, einem Bilde, das in jeder Hinsicht bizarr genannt zu werden verdient: absonderlich wie die Bildung der Einzelform erscheint auch die Art, wie die bei machtvollen Formen in knappster Weise in den Rahmen hineingepreßte Figur des Heiligen von riesigen Pfeilen an allen Körperteilen völlig durchbohrt ist. — Leider sind einzelne den allerletzten Jahren angehörende Werke des Meisters, insbesondere die Bilder seiner eigenen Grabkapelle in Mantua, zu schlecht erhalten, um ein Urteil zu gestatten.

Eine besondere Würdigung verdient noch Mantegnas Tätigkeit als Kupferstecher. Es ist

hier nicht der Ort, ausführlicher auf die Kupferstiche einzugehen, es muß dies einer Geschichte der graphischen Künste vorbehalten bleiben. Einige Hinweise dürfen indes auch an dieser Stelle nicht fehlen. Antonio Pollaiuolo und Andrea Mantegna waren in Italien die ersten, die sich des Kupferstiches zur Vervielfältigung ihrer Kompositionen bedient haben; der Vorrang gebührt, wenigstens soweit es sich um das Technische handelt, wohl dem Florentiner Pollaiuolo. Alle Vorzüge Mantegnas: Schönheit und Sicherheit der Zeichnung und Modellierung, Klarheit der Anschauung, Größe und Monumentalität der Konzeption treten ungetrübt in diesen Kupferstichen in Erscheinung.

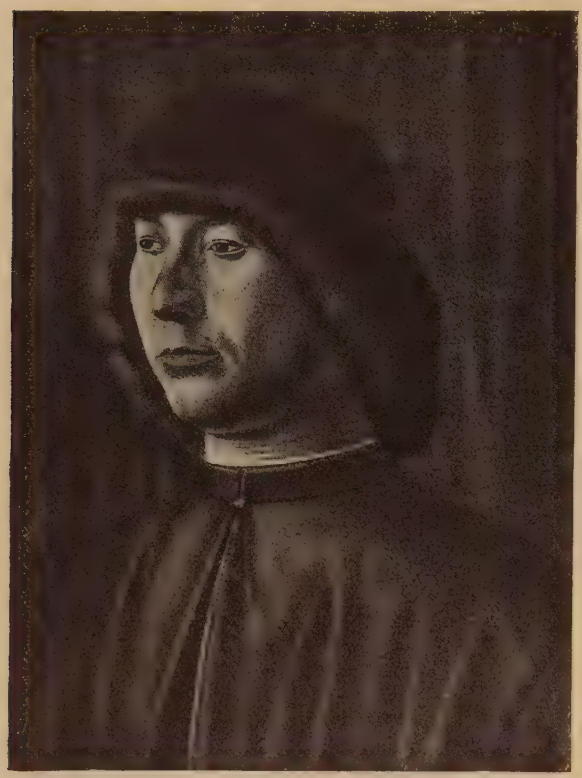
Von den etwa 20 dem Mantegna zugeschriebenen Stichen können nur 7 als eigenhändige Werke gelten. Am frühesten entstanden ist die Madonna mit Kind, auf der Erde sitzend, mit reichem auf dem Boden sich stauenden Gefält, in der Technik noch unvollkommen, in der Formbehandlung jedoch schon den Werken der achtziger Jahre nahestehend. Es folgen zwei Bacchanalien und zwei Darstellungen mit Kämpfen der Seegötter, in Komposition und Formenbildung dem „Triumph Cäsars" in Hamptoncourt am nächsten verwandt. Der Spätzeit gehört der „Auferstandene zwischen Andreas und Longinus" an. Der berühmteste unter allen Stichen des Meisters ist die „Grablegung", in Breitformat (von einigen Kritikern ist die Eigenhändigkeit wegen eines gewissen Schematismus der Linienführung in Zweifel gezogen worden); die eindrucksvollste und ergreifendste Figur dieses Stiches, die des Evangelisten Johannes, findet, zwar nicht in der Gewandbehandlung, aber in Haltung und Gesamtauffassung sowie in ihrer isolierten Stellung in der Komposition eine vollkommene Analogie in der entsprechenden Figur der Kreuzigung Christi auf der Predella des S. Zeno-Altares (Abb. 136): ein interessanter Beweis, wie zäh der Meister an seinen Ideen festgehalten hat, denn die Entstehungszeit des Stiches muß aus verschiedenen, schon aus technischen Gründen mehrere Jahrzehnte später angesetzt werden als das Altarwerk von S. Zeno.

Unbedeutende Nachfolger Mantegnas sind Bernardo Parentino und Jacopo da Montagnana. Von **Bernardo Parentino** (Parenzano; geb. zu Parenzo 1437, gest. 1531 zu Vicenza) ist eine größere Zahl von im Charakter übereinstimmenden Arbeiten erhalten; wir nennen die Werke: Verrat des Judas in der Galerie Borromeo in Mailand, Vision des Paulus im Museo civico in Verona, Anbetung der Könige im Louvre und der kreuztragende Erlöser zwischen den hl. Augustin und Hieronymus in der Galerie von Modena. In all diesen Bildern gibt sich deutlich der Schüler Mantegnas zu erkennen: in der Landschaftsbildung mit den phantastischen Bergformen, der leeren oder unharmonischen Färbung, der harten Faltengebung. In der Figurenbildung lehnt sich der Künstler auch dort an die Antike an, wo eine solche Anlehnung gar keinen Sinn hat: wandernde Musikanten erscheinen wie antike Gottheiten oder Bacchanten (in den Bildern des Berliner Museums). Wo antike Bildungen berechtigt sind, wirkt der Maler naturgemäß am glücklichsten, wie in den Fresken im Klosterhof von S. Giustina in Padua, wo antike Flachreliefs nachgeahmt werden. Ungewöhnlich phantasievoll sind die Darstellungen der Versuchung des hl. Antonius in der Galerie Doria in Rom.

Ein anderer Nachfolger des Mantegna, **Jacopo da Montagnana** (erwähnt von 1487—99), ist uns aus einer Verkündigung in der Alten Kapelle des Erzbischöflichen Palastes in Padua bekannt. Starre und schematische Gewandbehandlung und geistlose Typen sind für seine Kunstweise charakteristisch. Zugeschrieben werden ihm u. a. eine zweiteilige Verkündigung der Akademie in Venedig und der stehende Lorenzo Giustiniani im Museo civico in Verona.

Vicenza.

Im Gegensatz zu den Malerschulen von Venedig und Padua hat die von Vicenza rein eklektischen Charakter. Während die Anfänge der Schule im XV. Jahrhundert (Battista da Vicenza, datierte Bilder 1404 und 1408) durchaus von Altichiero abhängig sind, hat im späteren Quattrocento der größte Künstler von Vicenza, **Bartolommeo Montagna,** seine Ausbildung in erster Linie bei den Venezianern, Alvise Vivarini und Giovanni Bellini, erhalten und ist auch in Padua von Mantegna ent-



143. Bartolommeo Montagna. Männliches Bildnis. Privatbesitz.

scheidend beeinflußt worden. Charakteristisch für Montagna sind Würde und Ernst der Auffassung, ein kräftiges aber oft etwas schweres und bräunliches Kolorit, sowie eine Gewandbehandlung mit ein wenig harten und metallischen Faltenbrüchen. Was Größe der Auffassung und Höhe der künstlerischen Leistung betrifft, kann man ihn mit Mantegna ebensowenig wie mit den großen Venezianern seiner Zeit vergleichen; er bleibt ein provinzieller Künstler, einfach, unkompliziert, gelegentlich unbeholfen und ein wenig derb, fast bäurisch, dessen Würde und dessen Ernst nicht selten zu Verdrossenheit und Langeweile werden, und dem auch in seinen besten Leistungen nur ein matter Abglanz von der Größe eines Mantegna oder von der poetischen Schönheit der Schöpfungen eines Giovanni Bellini eigen ist.

Bartolommeo Montagna wurde gegen 1440—50 bei Brescia geboren und lebte in jüngeren Jahren abwechselnd in Bassano, Padua, Venedig und Verona, wodurch sich die Mischung von Einflüssen Mantegnas und der Venezianer ohne weiteres erklärt. 1490 wird er bereits celeberrimus pictor genannt. In Vicenza besaß er 1484 ein Haus, scheint aber erst von 1496 ab dauernd in Vicenza tätig gewesen zu sein. 1523 ist er in Vicenza gestorben.

Die Frühwerke zeigen symmetrische Komposition weniger, völlig voneinander gelöster Figuren auf Landschaftshintergrund: eine Madonna thronend mit zwei stehenden Heiligen in der Galerie von Bergamo (dat. 1487), in der Sammlung Johnson in Philadelphia, sowie vor allem die große, am Ende der Frühzeit stehende Pala mit dem hl. Bartholomäus in der Galerie von Vicenza. Das Schema der in einer Kapelle auf hoch hinaufgeschobenem Thron sitzenden Madonna mit Heiligen auf beiden Seiten hat Montagna offenbar von Alvise Vivarini übernommen. Noch ein wenig früher als dieses Hauptwerk der früheren Zeit des Meisters mögen einige Madonnenbilder entstanden sein, von denen das der Kunsthalle zu Bremen mit seinem ungewöhnlich weichen und zarten Ausdruck, mit den schön geschwungenen Linien der Augenbrauen ein besonders hervorragendes Beispiel ist.

Während die befangene Madonna des Museums von Verona und das Bild der Madonna mit zwei Heiligen von S. Giovanni Ilarione mit seinen steifen Figuren, mit der für Montagna charakteristischen, ein wenig manierierten, immer wiederkehrenden Kopfhaltung noch der früheren Zeit angehören, beginnt in Bildern wie der Altartafel der Certosa von Pavia eine neue Entwicklung, indem hier zum ersten Male das Spiel von Licht und Schatten eine größere Bedeutung gewinnt. Die Formenbildung ist auch in diesem Bilde noch primitiv, die Gestalten überlang, die Haltung der Köpfe unbeholfen und manieriert. Doch weicht die frühere Lockerheit der Komposition jetzt einer größeren Fülle und Gedrängtheit. Die Typen werden gelegentlich auffallend grob, fast derb, dabei ungemein realistisch; bezeichnend ist die ganz als Bäuerin erscheinende hl. Magdalena in der „Geburt Christi“ im Museum von Vicenza. Es ist ein verhältnismäßig

kurzer Zeitraum, die Jahre von etwa 1495—1510, in denen es dem Künstler gelingt, Werke von bedeutendem Ausdruck, ausgeglichener Komposition und koloristischer Vollendung zu schaffen: zu nennen sind hier in erster Linie die 1500 entstandene Pietà vom Monte Berico bei Vicenza (Abb. 8, S. 9), wo der ergreifende Ausdruck des Schmerzes die auch hier noch erkenntliche Unbeholfenheit der Komposition, den starr schematischen Parallelismus der Figuren, vergessen läßt; die Fresken mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Blasius in S. Nazaro e Celso in Verona, und vor allem das berühmte Hauptwerk der Madonna mit Heiligen in der Brera (1499), das im Schema ganz venezianisch, doch in der eigentümlich ernst-würdevollen Auffassung und in der ein wenig bräunlichen Farbgebung die Eigenart des Künstlers nicht verleugnet. Ungewöhnlich glühend im Kolorit erscheinen die Einzelfiguren der hl. Paulus und Hieronymus im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand, durchaus bellinesk der noch in etwas früherer Zeit entstandene Ecce homo im Louvre. In Bildnissen (Abb. 143) tritt neben der für den Künstler charakteristischen Verdrossenheit und Müdigkeit, wenn auch nicht Leblosigkeit des Ausdrucks der entscheidende Einfluß Antonellos da Messina hervor. So macht sich überall der Eklektizismus des Künstlers geltend.

144. Bartolommeo Montagna. Thronende Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen. Padua, S. M. in Vanzo.

Die Werke der späteren Periode zeigen ein ganz erhebliches Nachlassen der künstlerischen Kraft, einen deutlichen Niedergang. Die Unfähigkeit des Malers zu einer klaren und in ihrer Struktur sicheren Körperbildung wird hier besonders deutlich bemerkbar, etwa in Werken wie dem Christus, von zwei Heiligen verehrt, in der Akademie von Venedig. Geradezu von einem Manierismus kann man dann in Bildern wie der Madonna mit Heiligen von S. Maria in Vanzo in Padua (Abb. 144) oder der Altartafel mit der thronenden hl. Magdalena in S. Corona in Vicenza sprechen — Werken, in denen sich ein starrer Schematismus der Formbehandlung und Komposition mit einer ungemeinen Düsterkeit und Monotonie des Ausdrucks verbinden.

Ein schwächlicher Nachahmer seines Vaters Bartolommeo ist **Benedetto Montagna** (gest. nach 1532; frühestes datiertes Bild: thronende Madonna mit Heiligen, 1528, in der Brera in Mailand).

Der bedeutendste vicentinische Maler der folgenden Generation, **Giovanni Buonconsiglio** genannt **Marescalco** (tätig, anscheinend hauptsächlich in Venedig, 1495—1537), verbindet in den Werken seiner früheren Zeit in Färbung und malerischer Haltung die Art des Montagna mit der

145. G. Buonconsiglio (Marescalco).
Hl. Sebastian mit den hl. Rochus und Laurentius.
Venedig, S. Giacomo dall' Orio.

venezianischen, indem er einen gewissen Grad von Dumpfheit, ja Düsterkeit des Kolorits beibehält, damit aber größere Weichheit und Glanz des Farbauftrages vereinigt. In den Werken seiner Reifezeit zeigt er sich sehr deutlich von jüngeren malerischen Talenten wie Romanino, vielleicht auch dem jungen Tizian beeinflußt.

Marescalcos Hauptwerk, noch seiner früheren Zeit angehörend, ist die berühmte Pietà im Museum von Vicenza, ein Werk, das in der Großartigkeit seiner Komposition schon an die spätere Darstellung des gleichen Gegenstandes von Sebastiano del Piombo im Museum von Viterbo denken läßt. Christus liegt im Schoße der Maria, deren Kopf und über den Kopf gezogener Mantel, den Horizont überschneidend, eine ungemein ausdrucksvolle Silhouette gegen den Himmel bildet. Die Formbehandlung im einzelnen zeigt noch Härten, die Typen sind ein wenig derb und verleugnen nicht den vicentinischen Ursprung. Das gleiche gilt von dem 1503 datierten Fragment des Altarbildes für S. Cosma in Damiano in Venedig, drei Heilige darstellend, in der Akademie von Venedig. Auch hier steht der Künstler dem Montagna sowohl in Auffassung wie in Technik noch nahe.

Die Werke der späteren Zeit — schon das Bild der Madonna mit dem hl. Rochus und anderen Heiligen im Museum von Vicenza, noch deutlicher das Altarbild von S. Giacomo dall' Orio in Venedig (Abb. 145) — zeigen, wie der Künstler sich immer mehr von dem Vorbilde des Montagna entfernt und, zunächst unter dem Einfluß des Giovanni Bellini, einer größeren Freiheit der Komposition zustrebt. Wie wenig er freilich im allgemeinen diese völlige Reife der Komposition, im Sinne der Hochrenaissance, erreicht — selbst in einem Werk der besten Zeit wie der Altartafel von S. Spirito in Venedig (Abb. 54, S. 52) haben wir bereits oben (S. 51) bemerkt. Doch ist der Künstler sowohl in der Technik wie auch in der Lichtwirkung — der reichen farbigen Wirkung breiter Licht- und Schattenflächen — über Montagna wie über seine vicentinischen Zeitgenossen weit hinausgegangen. Wohl das fortgeschrittenste seiner Werke ist das große Fresko der Himmelfahrt Mariae im Dom von Montagnana. In zahlreichen Bildern seiner letzten Zeit (z. B. den Darstellungen der Sacra Conversazione in der Akademie von Venedig und im Pal. Pitti in Florenz) finden sich Anklänge an die Art des Giorgione und des Palma Vecchio.

Ein anderer Maler, der, obwohl im Friaul geboren, doch ebenfalls der vicentinischen Schule zugerechnet werden muß, **Marcello Fogolino** (tätig 1520—48) zeigt in frühen Werken wie der Anbetung der Könige in der Galerie von Vicenza eine echt vicentinische Befangenheit der Anordnung. Das Bild der Madonna mit Heiligen im Berliner Museum ist in der Komposition und Färbung vollkommen cinquecentesk, läßt jedoch in der Dumpfheit des Ausdrucks die Abkunft des Künstlers aus Vicenza deutlich erkennen. In anderen Bildern, die sich im Dom von Pordenone und in den Kirchen von Trient befinden — in beiden Städten war der Künstler längere Zeit tätig — vereinigen sich die mannigfachsten Einflüsse, auch Maler wie Pordenone, Moretto und die Venezianer haben auf Fogolino entscheidend eingewirkt.

Im Gegensatz zu Fogolino bewahrt **Giovanni Speranza** (1480—1536) getreuer die vicentinische Kunstweise. Daß er freilich auch von paduanischer Kunst lebhaft berührt wurde, zeigt seine Himmelfahrt Mariae in der Galerie von Vicenza.

In **Francesco Verlas** (datierte Werke von 1512—20) Bildern sehen wir umbrische Einflüsse mit paduanischen verschmolzen. Auch **Antonio Solario, detto lo Zingaro** (erwähnt 1502—1504), vereinigt in sich die verschiedensten Einflüsse. Ursprünglich Venezianer, war er 1502 in den Marken tätig; später finden wir ihn in Neapel bei der Ausmalung der Klosters des hl. Severino e Sosio. Deutlich sind in seinen Bildern die Einwirkungen nicht nur der Vicentiner und Venezianer, sondern auch der umbrischen Maler und (in der späteren Zeit) sogar der Lombarden zu erkennen.

Verona.

Die Malerei Veronas ist durchaus lyrisch, jede starke Erregung bleibt gebändigt und man hat daher mit Recht von einer stillen Ekstase gesprochen. Es offenbart sich hier eine gewisse innere Verwandtschaft mit der umbrischen Kunst. Auch die Landschaftdarstellung spielt in Verona eine große Rolle, ja eine vielleicht noch größere als in der umbrischen Malerei. Diese Liebe für die Landschaft,der lyrisch verklärte Naturalismus und der konservative Zug in der veronesischen Malerei, die noch bis weit in das XV. Jahrhundert hinein rein gotische Züge aufweist, erklärt sich wohl nicht zuletzt aus der geographischen Lage dieser Stadt, die ihre Bewohner veranlaßte, sich Südtirol zuzuwenden und die für nordische Künstler am raschesten erreichbar war. So wissen wir, daß **Stefano da Zevio** 1434 in Tirol geweilt hat.

146. Stefano da Zevio. Madonna mit Kind und Engeln. Rom, Gal. Colonna. Phot. Alinari.

Dieser 1375 geborene Maler, dessen Darstellung der thronenden Madonna mit Heiligen am Kirchenportal von S. Giovanni in Valle zu Verona noch Altichieros Einfluß zeigt, verrät in seiner Nelkenmadonna der Galerie Colonna in Rom (Abb. 146), namentlich in den anbetenden Engeln, daß auch auf ihn Gentile da Fabriano starken Eindruck gemacht hat. Die Kurvenmusik und Grazie, die wir in diesem Bilde bewundern und die der Art französischer Miniaturen verwandt ist, finden wir in der 1435 datierten kleinen Anbetung der Könige in Mailand (Brera) wieder. Sein berühmtestes Werk, die Madonna im Rosenhag mit der hl. Katharina und Engeln im Museo Civico zu Verona ist von einer ganz nordisch anmutenden Holdseligkeit und erinnert lebhaft an ähnliche, gleichfalls miniaturhaft gebildete deutsche Schöpfungen.

Die Pfarrkirche von Illasi enthält von Stefanos Hand ein Fresko, eine thronende Madonna mit Engeln, S. Fermo in Verona Engel im Grünen mit Spruchbändern. Die Fresken in der Kapelle rechts vom Chor in Santa Maria della Scala, kleine Szenen aus dem Leben von Heiligen, wiederum ganz wie Miniaturen behandelt, sind gänzlich übermalt.

Der größte Veroneser Meister: Antonio Pisano, genannt **Pisanello,** hat als Medailleur wie als Maler unsterbliche Werke von eigenster Prägung geschaffen. Daß seine Kunst monumentaler wirkt als die seiner Landsleute, kann nicht verwundern, da er, wie schon sein Name verrät, väter-

147. Pisanello. Verkündigungsengel. Verona, S. Fermo. Phot. Alinari.

licherseits aus Pisa stammt, woher sein Vater, ein Tuchmacher, nach Verona gekommen war.

Pisanello hat ein sehr bewegtes Wanderleben geführt. 1397 oder 98 geboren, 1422 im Castell zu Pavia und 1424 im Palazzo Ducale zu Venedig an — heute zerstörten — Fresken arbeitend, war er im nächsten Jahre in Mantua und 1426—28 anscheinend mit den Malereien für S. Fermo in Verona beschäftigt. 1431 in Rom im Lateran als Nachfolger Gentiles tätig, in den Jahren 32, 34 und 35 in seiner Vaterstadt nachweisbar, 37 wieder bei den Gonzaga in Mantua, 38 in Ferrara, 42 in Venedig, 43 wieder in Ferrara, ebenso in den nächsten Jahren bis Anfang 48 wiederholt dort und in Verona, 47 in Rimini. Anfang 49 finden wir ihn in Neapel, 1450 ist er bereits gestorben.

Die „Madonna della Quaglia" im Museo Civico zu Verona zeigt bei aller Holdseligkeit eine größere Festigkeit und Entschiedenheit als die Stefanos. Die Blumen wirken weniger konventionell und sind nicht mehr rein gotisch stilisiert. Auch auf Pisanello hat Gentile seinen Eindruck nicht verfehlt, was in formaler Hinsicht die Maria der Verkündigung in S. Fermo besonders deutlich erkennen läßt. Die Auffassung jedoch dieser Maria, die ergebungsvoll ihre Hände in den Schoß legt, ist ebenso höchst persönlich wie die Gestaltung aller Bildinhalte in den Werken des Künstlers. Die psychologische Erfassung, die Wiedergabe des Moments der höchsten Spannung, der Angst, des dramatischen Schweigens und der stillen Diskussion sind aus der Geistigkeit der Gotik erwachsen. Die zart naturalistische Gestaltung wurde vielleicht durch die Kenntnis burgundischer Miniaturen gefördert. Pisanello ist jedoch von jeder miniaturhaften Verzierlichung entfernt und malt von Anfang an im Tafelbild wie im Fresko als ein Meister des monumentalen Stils, der alles märchenhaft zu verklären weiß. Dies hebt seine Darstellung aus der Georgslegende in S. Anastasia, diese figurenreiche Szene in entwickelter Landschaft, über das Niveau einer religiösen Genreszene hinaus, dies verleiht seinem hl. Eustachius in der Londoner National Gallery (Abb. 148) mit den köstlich beobachteten Tierfiguren die große dekorative, einem Bildteppich vergleichbare Wirkung, dadurch erhält die Darstellung des hl. Georg und Antonius in der gleichen Sammlung (Abb. 7, S. 8) mit ihrer glücklichen Gegenüberstellung dieser beiden so verschiedenartigen Gottesstreiter ihren märchenhaften Zauber. Was Schwind einerseits und Böcklin andererseits im XIX. Jahrhundert erstrebt haben, ist in diesem Werk ideal erreicht und vereinigt. — Die reichsten Aufschlüsse über die geradezu erstaunliche Naturbeobachtung und die künstlerische Kraft des Malers geben seine in großer Zahl erhaltenen Zeichnungen (insbesondere die des sog. Codex Vallardi im Louvre).

Den Adel und die Kraft seiner Menschenschilderung beweisen die Bildnisse des Lionello

d'Este in der Akademie zu Bergamo und einer estensischen Prinzessin im Louvre: reine Profilbildnisse vor blumigen Hintergrund gestellt.

148. Pisanello. Legende des hl. Eustachius. London, National Gallery.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hat Verona keinen an Bedeutung dem Pisanello ebenbürtigen Meister hervorgebracht. Der 1432 geborene **Francesco Benaglio,** der gegen 1492 starb, ist ein höchst mittelmäßiger Nachfolger Mantegnas, der dessen berühmtes Altarwerk in S. Zeno in seinem großen, 1462 vollendeten Altarwerk im Chor von S. Bernardino in Verona sklavisch aber vergröbert imitierte, dessen Köpfe durch ihre großen langgeschnitzten Augen, das lockige Haar und die breiten Ohrmuscheln leicht erkenntlich sind. Die Ausführung obszöner Wandmalereien für einen Veroneser Adeligen trug ihm 1475 eine Gefängnisstrafe von vier Jahren ein. In der Venezianer Akademie von ihm eine Madonna mit vier Heiligen, in der Veroneser Galerie wird ihm der große Altar der Madonna mit Heiligen (aus S. Silvestro) zugeschrieben. Seinem 1469 geborenen Sohn **Girolamo** schreibt man im Museo Civico mehrere schwache Arbeiten zu, darunter ein Triptychon mit der Madonna und zwei Heiligen.

In der veronesischen Malerei der folgenden Zeit verbinden sich die mantegnesken Einflüsse mit venezianischen. Die Kunst des **Francesco Buonsignori** (um 1455—1519) ist eine Mischung von Elementen des Stils Alvise Vivarinis und des Mantegna. Daher erklärt sich die Verwandtschaft des Buonsignori mit Bartolommeo Montagna, der ja ebenfalls von Alvise Vivarini und von den Paduanern Einfluß erfahren hatte (ein Frühwerk des Buonsignori, die thronende Madonna mit zwei Heiligen in S. Paolo zu Verona zeigt mit frühen Bildern des Montagna, wie der thronenden Madonna mit zwei Heiligen in der Galerie von Bergamo von 1487 eine ganz außerordentliche Verwandtschaft). Der individuelle Geschmack des Buonsignori spricht sich in einer ungewöhnlich derben Typenbildung und in schwerem bräunlichem Kolorit aus.

Die 1484 datierte thronende Madonna mit zwei Heiligen im Museum von Verona (Abb. 149) zeigt mantegneske Elemente in der Behandlung der Haare und der Gewänder, in der herben Zeichnung der Gestalten und in kompositionellen Motiven wie der vom unteren Bildrand überschnittenen Figur der Stifterin; von Alvise Vivarini stammt die Gesamtkomposition ebenso wie die Bildung einzelner Typen. Wesentlich entwickelter, weniger unbeholfen und primitiv in der Figurenhaltung ist das 1488 datierte Altarwerk von S. Bernardino in Verona; noch ganz mantegnesk erscheinen hier die musizierenden Engel und das Christuskind. Seit 1490 war Buonsignori in Mantua im Hofdienst tätig; sein Stil gewinnt hier eine ganz andere Freiheit. Soweit man in der späteren Zeit noch von fremden Einflüssen sprechen kann, ist es in erster Linie die

149. F. Buonsignori. Thronende Madonna mit Kind und Heiligen. Verona, Museo Civico. Phot. Alinari.

mit Kind im Magazin des Berliner Museums (dat. 1484) als ein Nachahmer des Gregorio Schiavone oder Marco Zoppo, nicht unbeeinflußt von Jacopo Bellini. Die 1494 datierte Schlacht der Gonzaga und Buonacolsi, früher in der Sammlung Crespi in Mailand, ist eine selbständige Schöpfung im Geiste Jacopo Bellinis, bedeutend namentlich in der Raumgestaltung und der plastischen Bildung der Figuren. Sein reifstes Werk, die Freskendekoration in S. Bernardino in Verona (dat. 1503) zeigt eine Steigerung sowohl in der plastischen Durcharbeitung der Erscheinung wie in der Lichtbehandlung, gleichzeitig aber auch eine zunehmende Erstarrung in Form und Ausdruck.

Auch **Francesco Morone** (1474—1529) verarbeitet den Einfluß der Paduaner in einer durchaus selbständigen Weise. Sein frühestes Werk, manieriert in der langgezogenen und körperlosen Figurenbildung, ist die 1498 datierte Kreuzigung in S. Bernardino in Verona (Abb. 42, S. 44); der gleichen Zeit gehört die Einwirkung des Ferraresen Costa, die namentlich bei den Bildnissen des Künstlers auffallend wird. Noch im Übergang von der früheren zur späteren Periode, noch durchaus unter dem Eindruck der Kunst des Mantegna entstanden sind die beiden knieenden hl. Ludwig und Bernardin, ein Schild mit dem Namenszug Christi haltend, in der Brera zu Mailand, sowie die ungewöhnlich dekorativ aufgefaßte Darstellung des hl. Bernardin mit Engeln, ebenda. Ein spätes Werk, das in der zierlichen Figurenbildung zu der Art der frühen Bilder des Künstlers in größtem Gegensatz steht, ist die Madonna in der Glorie mit Heiligen in S. Nazaro e Celso in Verona (dat. 1519) eine völlig freie und gelöste, fast cinquecenteske Komposition.

Domenico Morone (geb. 1442, gest. um 1518) erscheint in Frühwerken wie der kleinen Madonna

150. Francesco Morone. Madonna mit Kind. London, National Gallery.

noch ein wenig befangene Stigmatisation des hl. Franziskus im Museum von Verona, sowie die Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes, ebenda, an. Die Madonnenbilder des Künstlers haben einen besonderen Reiz in der Betonung der Mutterliebe; das früheste im Museum von Padua (mit zwei Cherubim), ein späteres im Museum von Verona, endlich eine völlig reife Darstellung in der Londoner National Gallery (Abb. 150). Ein der Spätzeit angehöriges Madonnenbild im Berliner Museum zeigt schon eine Veräußerlichung der Auffassung bei derben und fast barock-geschwollenen Formen. Eine der reichsten Schöpfungen des Künstlers, prachtvoll in der Überfülle des Dekorativen, ist die thronende Madonna mit den hl. Martin und Augustin und musizierenden Engeln in S. Maria in Organo in Verona (dat. 1503; eine ganz ähnliche Darstellung, doch wesentlich vereinfacht, in der Brera in Mailand). Eine viel herbere Auffassung findet sich in dem vermutlich ein wenig später entstandenen Altarwerk der Madonna mit den hl. Paulus und Antonius im Berliner Museum. Unter den Fresken des Künstlers verdient neben der Madonna mit Heiligen von 1505, im Museum von Verona, die rein cinquecenteske Ausschmückung der Sakristei von S. M. in Organo (emporschwebender Christus, sowie Halbfiguren von Päpsten und Olivetaner Mönchen) Erwähnung.

151. G. M. Falconetto. Augustus und die tiburtinische Sibylle. Verona, Museo Civico. Phot. Anderson.

Der Architekt **Giovanni Maria Falconetto** (1458—1534) interessiert vor allem durch seine dekorativen Malereien, die er in S. Nazaro e Celso in Verona, im Dom und in S. Pietro Martire ausgeführt hat; besonders eigenartig in S. Pietro Martire die vom Einhorn durchbohrte Madonna in einer Umgebung von Tieren und phantastischen Baulichkeiten. Der Künstler ist in seinen dekorativen Arbeiten von veronesischen Malern wie Pisanello und Morone, aber auch von Mittelitalienern wie Melozzo da Forli beeinflußt und auch von nordischer Kunst nicht unberührt. Tafelbilder wie Augustus und die Sibylle im Museum von Verona (Abb. 151) zeigen gezierte und unbeholfene Formbildung.

Ein eigentümlich rückständiger Künstler ist **Michele da Verona** (gest. 1525), der noch um 1500 eine Kreuzigung (jetzt in der Brera) in Anlehnung an Jacopo Bellini gemalt hat (eine ganz ähnliche Darstellung in S. Maria in Vanzo in Padua, dat. 1505). In der späteren Zeit mischen sich in seiner Kunst die Einflüsse der Veronesen mit denen der Venezianer, vor allem auch des Carpaccio, so daß man ihm ein in der Stimmung der Art Carpaccios so verwandtes Bild wie Simson und Dalila, im Poldi-Pezzoli-Museum in Mailand, zugeschrieben hat.

Der rassigste unter den Veroneser Malern dieser Zeit ist ohne Zweifel **Liberale da Verona** (1451—1536), ein Künstler von ungewöhnlichem Temperament und starker Empfindung.

Mit 18 Jahren verließ er Verona. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Siena war er 1480 wieder zu Hause und ging dann nochmals auf die Wanderschaft, nach Florenz und nach Venedig. Zunächst betätigte er sich als Miniator. Dies hat der Größe und dem Schwung seiner Tafelbilder keinen Abbruch getan. Ja diese Tätigkeit war für den Maler insofern von Nutzen, als vielleicht

152. Liberale da Verona. Beweinung Christi. München, Pinakothek. Phot. Hanfstaengl.

daraus die Vorliebe für ein reiches Linienwerk, für Kurvenreichtum, für ornamentale Aufteilung der Bildfläche entsprang. Berenson glaubt an enge Beziehungen Liberales zu dem venezianer Bildhauer Antonio Rizzo, vor allem wegen seiner Sebastianfigur und der Draperien der Münchner Pietà. Gewiß wurde der Maler von den verschiedensten Künstlern angeregt, doch ist seine Kunst höchstpersönlich, ein ebenso wichtiges wie reizvolles Beispiel oberitalienischer Spätgotik. Leichte Anklänge an Matteo di Giovanni da Siena finden sich in seinen frühen Madonnen in Mailand (Privatbesitz) und London (Nationalgalerie). Sein stärkstes Werk ist die Münchner Beweinung Christi von 1489 (Abb. 152), wo Anregungen, die teils von Mantegna, teils von der etwas derben, aufs Plastische gestellten Tiroler Malerei kommen mögen, aufs glücklichste verarbeitet sind. Der Berliner Sebastian zeigt das gleiche spätgotische Barock, das noch lebhafter in der stürmischen Anbetung der Könige im erzbischöflichen Palast zu Verona zum Ausdruck kommt. Der eben genannte Sebastian scheint ebensowie eine ganz ähnliche Darstellung in der Brera ohne Kenntnis der Werke Antonellos da Messina nicht recht denkbar. Das Mailänder Bild fesselt vor allem durch die Kanallandschaft. Eine der ausgeglichensten Schöpfungen des Künstlers ist der „Tod der Dido" in der Londoner National-Gallery. Im übrigen seien von seinen Altarbildern genannt die emporschwebende Magdalena mit der (ganz an Pollajuolos „Speranza" sich anlehnenden) Katharina und Anastasia in S. Anastasia in Verona, wo man von ihm auch eine mantegneske Grablegung al fresco gemalt sieht.

Die Lombardei.

An selbständiger kunstgeschihtlicher Bedeutung kann sich die lombardische Malerei des XV. und namentlich des XVI. Jahunderts der venezianischen nicht vergleichen: muß doch die Lombardei in noch höherem Grade als fast alle anderen oberitalienischen Provinzen als fremde Einflußsphäre betrachtet werden. Gingen lombardische Maler hinauf in die Schweiz, so kamen andere vom Rhein nach Mailand und zu ihnen gesellten sich Franzosen und Niederländer. Nur ganz wenige Maler von größter individueller Eigenart — zu nennen sind hier vor allem Vincenzo Foppa, Bramantino und Gaudenzio Ferrari — hat die Lombardei hervorgebracht. Bedeutende Meister wirkten in Mailand, aber die größten, Bramante und Leonardo da Vinci, waren keine einheimischen Künstler. Die Anregungen, die von diesen beiden ausgegangen sind, haben bei der weitaus größten Zahl ihrer lombardischen Schüler eine Umgestaltung ins Hübsche, Gefällige und Liebenswürdige erfahren, und nur ganz selten — bei Bramantino und Gaudenzio Ferrari — zu

Resultaten von großer Bedeutung geführt. Doch ist der Malerei in Mailand von ihren Anfängen ab ein ausgesprochener Charakter nicht abzusprechen, der freilich in der späteren Zeit eines süßlichen Beigeschmacks oft nicht entbehrt.

153. Mailändisch. Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Fresko im Pal. Borromeo in Mailand.

Die lombardische Malerei der Spätgotik steht durchaus unter französischem Einfluß. In Mailand betätigten sich Jaques Coene aus Brügge, der Maler und Bildhauer Giovannino de Grassi (1340—1398) und der Miniator Fra Pietro da Pavia, der Drôleries ganz im französischen Geschmack geschaffen hat. Von **Michelino da Besozzo,** der in Mailand 1404—44, namentlich am Dom, tätig war, Glasgemälde, Miniaturen, Bildnisse, Tierdarstellungen und Fresken schuf, ist keine völlig gesicherte Arbeit erhalten. Der Künstler stammte aus Pavia, wo sich ein heute verschollenes, 1394 datiertes Altarbild mit dem hl. Nikolaus von Tolentino befand. Die Katharinenvermählung in der Akademie zu Siena mit Johannes dem Täufer und dem hl. Abt Antonius, die „Michelinus fecit" bezeichnet ist, gilt fast allgemein als Arbeit unseres Künstlers. Man hat in diesem keineswegs sehr bedeutenden Werk Zusammenhänge mit der zeitgenössischen Veroneser und Altkölner Kunst sehen wollen. Das Mailänder Dombild mit der thronenden Madonna und Darstellung im Tempel ist wohl 1417 datiert und von Michelino signiert, doch ist diese Signatur nicht über alle Zweifel erhaben. Sicherlich mit Unrecht dem Michelino da Besozzo zugeschrieben werden die Fresken in einem Erdgeschoßsaal des Pal. Borromeo in Mailand (Abb. 153). Auch kulturgeschichtlich haben diese Malereien Interesse: die vornehme Gesellschaft seiner Zeit schildert der Künstler bei verschiedenartigen Spielen; stilistisch finden sie in den Bildwirkereien der Schule von Tournai Analogien. — Michelinos Sohn **Leonardo** ist seit 1426 schon in Neapel nachweisbar, wo er noch 1488 für den Hof tätig war. Der Stil seiner Fresken wie seiner Miniaturen verrät zwar noch Nachklänge der giottesken Richtung, besitzt aber doch persönliches Gepräge und weiß namentlich in den Marienlebenfresken in S. Giovanni a Carbonara in Neapel Feierlichkeit mit Anmut ganz nach lombardischer Art zu verbinden. — Die Brüder **Franceschino** und **Ambrogio Zavattari,** die um das Jahr 1444 im Dom von Monza die Kapelle der Königin Theodolinda mit Fresken aus dem Leben dieser Königin ausgeschmückt haben, zeigen sich in ihrer Kunst in noch höherem Grade als Michelino da Besozzo den Malern Veronas verwandt.

Der eigentliche Ahne der lombardischen Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurde **Vincenzo Foppa** aus Brescia, ein Künstler von sehr persönlicher Anschauung. Mit Recht hat man seine Stellung in der Lombardei mit der Mantegnas in Padua verglichen. Er, der selbst allem Anschein nach die Wohltaten der Paduaner Schule erfahren hatte, wußte die aus jener Kunst

154. Vincenzo Foppa. Beweinung Christi.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Hanfstaengl.

gewonnenen Anregungen in eigener Weise zu benutzen und eine Malkunst zu entwickeln, die vor allem auch auf die Wiedergabe von Luft und Licht besonders zielte. Diese neuen Ideen eines malerischen Naturalismus in angenehm dekorativer Gebundenheit vermittelte der Brescianer Künstler den Mailändern. Darüber hinaus gewann er auch als Typenbildner in der ganzen Lombardei langanhaltenden Einfluß.

Foppa ist ungefähr 1427 in Brescia geboren und 1515 ebendort gestorben. Er arbeitete in Bergamo, Pavia, Genua und Mailand. Auch in seiner Heimat war er noch in späteren Jahren tätig. Eine ganz frühe Arbeit ist die Madonna im Garten bei B. Berenson in Settignano, die noch ein wenig an Stefano da Zevio erinnert. Die Madonna der Sammlung Trivulzio verrät die veronesische, die ein wenig spätere Madonna des Castellmuseums in Mailand die paduanische Schulung des Künstlers. Das erste datierte Bild, die Kreuzigung von 1456 in Bergamo (Abb. 18, S. 18), zeigt bereits alle Eigentümlichkeiten des Malers, wenn auch erst im Anfangsstadium der Entwicklung: den Sinn für architektonische Einordnung, Berücksichtigung der Lichtwirkung und eine in märchenhafte Dekoration umgestimmte Dramatik. Die schon der reifen Zeit angehörende al fresco gemalte Sebastiansmarter in der Brera (Abb. 5, S. 6) ist dafür ein weiterer Beleg. Das rein artistische Moment spricht hier entscheidender als in allen anderen Schöpfungen des Künstlers. Es ist eine der freiesten Paraphrasen über dieses beliebte religiöse Thema, naturalistisch lediglich in der Behandlung der Einzelform, der Einzelgestalt, ganz märchenhaft aber in der Fügung der Figuren. Nicht minder bemerkenswert erscheint, wie entschiedene, fast dramatische Tiefenwirkung in den drei Kriegerfiguren erstrebt und erzielt ist, das Ganze aber dank der Aufteilung der Bildfläche ins ruhig Dekorative, Flächige zurückkehrt. Das Madonnenfresko am selben Orte, von 1485 (Abb. 67, S. 63), zeigt das Gleiche nur in anderer Form, vor allem ist es die fast etwas mürrische, melancholische Maria, die absichtlich das für den Künstler allzu Festliche des Gesamtbildes dämpfen soll.

Die wichtigsten Altarwerke aus der reifen Zeit des Künstlers sind das Polyptichon in S. Maria di Castello in Savona (Madonna mit Kind und Heiligen, Kirchenvätern und Evangelisten, dat. 1490; z. T. gemeinsam mit Lodovico Brea gemalt) sowie vor allem die thronende Madonna aus S. Maria delle Grazie in Bergamo, jetzt in der Brera zu Mailand: Ernst und Würde der Auffassung vereinigen sich mit plastischer Formbehandlung und dekorativem Reichtum zu einem wahrhaft bedeutenden Eindruck. Wohl noch etwas früher als diese Altarwerke ist der namentlich durch stimmungsvolle Landschaftsdarstellung und durch die Lichtwirkung ausgezeichnete

hl. Hieronymus der Galerie zu Bergamo entstanden.

Die Spätzeit bringt eine Milderung der ursprünglichen Strenge und Herbheit sowohl in Auffassung wie Formbehandlung: charakteristisch der Ecce homo der Sammlung Cheramy in Paris, die Madonna des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand, die Anbetung der Könige in London sowie die Beweinung Christi des Berliner Museums. Die Londoner Anbetung besitzt in ihrer Lichtbehandlung und in ihrem Naturalismus etwas, das unwillkürlich an Hugo van der Goes erinnert. Die Berliner Beweinung (Abb. 154) atmet im Gegensatz zu diesem liebenswürdigen Werk eine Großartigkeit, die es verstehen läßt, daß man sie gewissermaßen als eine Vorahnung von Michelangelos Pietà bezeichnen konnte.

Mit Foppa werden auch die Malereien in der Portinari-Kapelle in Sant'Eustorgio in Mailand in Verbindung gebracht, die zu Ende der sechziger Jahre in Angriff genommen wurden. Diese hochbedeutenden Fresken mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariae, der Kirchenväter und Szenen aus dem Leben des Petrus Martir weisen in ihrem Stil in mannigfacher Hinsicht große Verwandtschaft mit dem Foppas auf. Das was in einigen Partien fremd und unlombardisch erscheint, könnte man entweder auf Einflüsse des Baumeisters Michelozzo oder auf den Anteil eines toskanischen Mitarbeiters zurückführen. Von Foppas eigener Hand stammen anscheinend drei der Rundbilder der Kirchenväter (Ambrosius, Augustinus und Gregorius).

155. Butinone. Madonna mit Kind und Engeln. Treviglio, S. Martino.

Als nächste Nachfolger des Foppa sind zwei Künstler aus Treviglio anzusehen, die zeitweise gemeinsam gearbeitet haben: **Bernardino Butinone** und **Bernardo Zenale,** von denen der letztere als der bedeutendere zu gelten hat. Er ist ein feinerer Dekorateur als sein Ateliergenosse, weicher und edler im Ausdruck, stetiger in der Entwicklung, nicht so sehr den verschiedensten Einflüssen unterworfen wie Butinone. Der Reichtum der Dekoration erinnert bei beiden Künstlern etwas an die lombardische Terracottendekoration.

Das gemeinsame Hauptwerk der beiden Maler ist das vielteilige Altarwerk hinter dem Hochaltar im Chor von S. Martino zu Treviglio (1485). Wie bereits Venturi bemerkt, beschäftigte hier die Künstler das große Problem, die menschliche Figur und die Dekoration in richtigen Ausgleich zu bringen. Zenale, der noch 1519 als Domarchitekt von Mailand genannt wird und 1526

156. Borgognone. Thronender hl. Sirus. Certosa di Pavia.

in Bergamo architektonische Ratschläge erteilte, läßt in seinem Triptychon zu S. Ambrogio in Mailand, wie in den Gruppen von drei männlichen und weiblichen Heiligen und der Kreuzigung am Altarwerk in Treviglio deutlich erkennen, daß auch er den Einfluß von Padua erfahren hat. Butinone erweist von seinem frühesten, noch primitiven und hölzernen Triptychon von 1454 in der Brera bis in seine Spätzeit das empfindsame Eingehen auf die verschiedenartigsten Vorbilder. Er zeigt eine gewisse innere Verwandtschaft mit Crivelli namentlich in seinem Hieronymus in der Galerie von Parma und in der Pietà in Berlin. Preziöses Wesen vereinigt er mit Derbheit. Die Madonna mit Heiligen im Castell zu Isola Bella ist manieriert, in der Hauptsache von paduanischen Vorbildern abhängig, die gewollte Grazie erscheint ein wenig zimperlich. Die Vorliebe des Künstlers für Perlenschnüre als Schmuckmotiv tritt hier besonders stark hervor. Seine Tafeln in Treviglio, die Madonna (Abb. 155) wie die Heiligendarstellungen wirken wie immer etwas ausdruckslos. Am gelungensten ist der hl. Martin (Abb. 35, S. 39), bei dem man sich trotz aller Unterschiede ein wenig an Grecos berühmt gewordene Darstellung erinnert fühlt. Der Einfluß Foppas wird am deutlichsten in der Madonna der Brera und in der großen thronenden Madonna in der Sammlung des Duca Scotti in Mailand. Die untersetzten Proportionen seiner Gestalten fallen in späteren Arbeiten wie in den beiden Heiligen der Ambrosiana besonders auf.

An Foppa schließt sich in seiner Jugendzeit Ambrogio da Fossano, genannt **Borgognone,** an (um 1445—1523). Dieser Künstler hat sich durch Leonardos Auftreten und die großen Neuerungen dieses Genius in seiner eigenen, stillen und zarten Kunst kaum beirren lassen, seine ausnahmslos religiösen Schöpfungen sind ein letzter Nachklang mittelalterlicher Innigkeit und gläubiger Sammlung.

Wir unterscheiden in Borgognones Tätigkeit im wesentlichen drei Perioden. Die Bilder der ersten Zeit (von 1480—etwa 1494) zeigen ein meist steifes Nebeneinander der Figuren und eine Vorliebe für reichliche Vergoldung; der Ausdruck der Gesichter ist zuweilen nicht ohne Lebhaftigkeit, immer aber völlig gleichförmig; es fehlt an jeglicher Individualisierung. In seinem frühesten Werk, der thronenden Madonna mit Heiligen der Ambrosiana (Abb. 56, S. 44; um 1480) erreicht er sein Vorbild Foppa weder formal noch geistig. Die Ausführung ist hier ebensowie in den meisten späteren Werken eine ungemein saubere und sorgfältige. Seine Haupttätigkeit entfaltet der Künstler in dieser Periode in der Certosa di Pavia, es entstehen hier (von 1488—94) Fresken und Altarbilder von stärkster Intensität des Ausdrucks und großer Feinheit der Färbung; besonders hervorzuheben die Kreuzigung (dat. 1490) mit den das Kreuz Christi umflatternden Engeln und die ein wenig steifen, doch repräsentativen und in ihrem Ernst ungemein eindrucksvollen Darstellungen des thronenden hl. Sirus (Abb. 156) und des thronenden hl. Ambrosius. Eine Beweinung Christi im Museum von Budapest muß etwa gleichzeitig mit den Bildern der Certosa di Pavia entstanden sein.

Im Übergang zur zweiten, von etwa 1494 bis an den Anfang des XVI. Jahrhunderts reichenden Periode stehen die Bilder der thronenden Madonna mit Kind in Hochformat in den Galerien von Berlin und London, sowie in der Casa Borromeo in Mailand, in ihrem dekorativen Reichtum noch den Werken der Frühzeit verwandt. Ein Triptychon mit der Madonna und dem kreuztragenden Christus in der Londoner National Gallery, sowie vor allem die Bilder der Incoronata zu Lodi zeigen dann die ganz andere Freiheit und Gelöstheit der zweiten, reifen Periode des Künstlers: man beachte z. B. in der Darbringung im Tempel oder der Heimsuchung der Incoronata zu Lodi das Verhältnis der Figuren zur Architektur, oder in einem anderen, ebenfalls für die zweite Periode des Malers charakteristischen Werk, der Madonna von Engeln gekrönt und mit zwei Laute spielenden Engeln zu Füßen, in der Brera, den eigentümlichen Schwung und die Monumentalität in den lautespielenden Engeln.

157. Vincenzo Civerchio. Beweinung Christi. Brescia, S. Alessandro.

In der Spätzeit des Künstlers findet sich dann eine viel größere Lebhaftigkeit des Ausdrucks und, in der Modellierung, ein Einfluß des weichen Sfumato des Leonardo (besonders auffallend in der Madonna vor der Rosenhecke in der Casa Borromeo in Mailand). Indem so der ursprünglich strenge Stil des Künstlers in Einzelheiten erweicht wird, ohne daß doch in der Gesamtkomposition das althergebrachte Prinzip verlassen wird, konnte eine eigentümliche Zwiespältigkeit nicht ausbleiben (bezeichnend ist das große Apsisfresko der Krönung Mariae in S. Simpliciano in Mailand; die Hauptgruppe dieses Freskos hat der Künstler in der eigentümlich flauen Darstellung der Himmelfahrt Mariae der Brera, dat. 1522, wiederholt).

Ein unselbständiger und schwächlicher Nachahmer Borgognones ist **Ambrogio Bevilacqua,** von dessen Hand die Brera eine Madonna mit zwei Heiligen und Stifter (dat. 1502) bewahrt.

Als letzter bedeutenderer Künstler dieser Gruppe sei **Vincenzo Civerchio** aus Crema genannt (ca. 1468—1544). Er war offenbar Schüler Foppas und dessen Nachfolger in Brescia. Foppas Einfluß beweist noch die Beweinung Christi von 1504 in S. Alessandro zu Brescia (Abb. 157). Wie früh dieser Künstler sich cinquecenteske Kunstweise zu eigen machte, zeigt die Figur des hl. Sebastian auf seinem 1495 datierten Flügelaltar der hl. Antonius, Rochus und Sebastian in der Galerie in Brescia. Doch hat Civerchio in seiner späteren Zeit den cinquecentesken Stil keineswegs konsequent weitergebildet; es bleiben bis in die Spätzeit die Einflüsse der alten lombardischen Malerei bestehen. Zusammenhänge mit Butinone treten deutlich hervor in dem hl. Franziskus der Galerie in Bergamo, in den Bildern der hl. Clara, Vincenz und Benedikt im Castellmuseum in Mailand. Seine ursprünglichen Eigenschaften, ein kühles Kolorit und die ein wenig derbe Formgebung hat der Künstler auch in der Spätzeit — obwohl es hier an mannigfachen Einflüssen cinquecentesker Maler nicht fehlt — bewahrt, wie die Taufe Christi (dat. 1539) und die Madonna zwischen zwei Heiligen in der Galerie in Lovere beweisen.

Neben Mailand, Treviglio und Crema sind als lombardische Kunstzentren noch Lodi, Pavia und Cremona zu erwähnen. In Lodi waren die Brüder **Albertino Piazza** (gest. um 1529) und **Martino Piazza** tätig, die in der Incoronata und in S. Agnese zu Lodi gemeinsam zwei Polyptichen, der Art des Spätstiles Borgognones nicht

158. Boccaccino. Sacra conversazione. Rom, Galerie Doria.

unähnlich, geschaffen haben. Die völlig cinquecentesken Werke ihrer späteren Zeit behandeln wir ebensowie die des Sohnes des Albertino Piazza, Calisto Piazza, genannt Calisto da Lodi, in einem späteren Abschnitt.

Aus Pavia stammt **Pierfrancesco Sacchi,** der indes hauptsächlich in Genua tätig war. Seine Bilder im Berliner Museum (Kreuzigung, dat. 1514, und die hl. Martin, Hieronymus und Benedikt), im Louvre (die vier Kirchenväter um einen marmornen Tisch versammelt, dat. 1516) und in S. Maria di Castello in Genua (Verherrlichung Mariae, dat. 1516) haben ihre Eigenart in einer außerordentlich liebevollen und ausführlichen Behandlung der Landschaft und alles Beiwerks; die Färbung ist stumpf, aber nicht ohne Buntheit.

In Cremona kreuzen sich Einflüsse nicht nur mailändischer und venezianischer, sondern vor allem auch ferraresischer Kunstart. **Bonifazio Bembo** (erwähnt 1447—78) ist ein altertümlicher Meister, dem Butinone verwandt. **Francesco Tacconi** (erwähnt 1464—99) erscheint in seinem Madonnenbilde der Londoner National Gallery ganz als Nachahmer des Giovanni Bellini. Auch **Boccaccio Boccaccino,** der Hauptmeister der Cremoneser Schule um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert, hat in seiner reifen Zeit von der Kunst des Giovanni Bellini, die ihm durch längeren oder öfteren Aufenthalt in Venedig vertraut war, die entscheidende Richtung erhalten.

Boccaccio Boccaccino wurde um 1567 in Ferrara geboren, war 1493 in Genua, 1496 in Venedig, 1497 in Cremona und Mailand, 1498—99 abermals in Ferrara, 1505 wieder in Venedig und seit 1506 dauernd in Cremona tätig. Nicht nur die Venezianer, sondern auch ferraresische Künstler wie Ercole de' Roberti, Domenico Panetti, Lorenzo Costa, von Mailändern insbesondere Bramantino haben bei Boccaccinos Werken, vor allem denen der früheren Zeit, Pate gestanden. Boccaccinos Hauptwerk sind die Fresken im Dom von Cremona (1506: der thronende Christus zwischen den vier Stadtheiligen, in der Apsis des Domes; 1508: Verkündigung, Fresko am Triumphbogen; 1510—19: Marienleben, im Mittelschiff). Diese Fresken zeigen im wesentlichen ferraresischen Kunstcharakter; prinzipiell interessant und für Boccaccinos Kunst und Stilstufe bezeichnend ist auch, wie hier — im Gegensatz zu bei oberflächlicher Betrachtung nicht unähnlichen florentinischen Kompositionen — bei Darstellungen wie der Begegnung von Joachim und Anna oder der Geburt Mariae trotz der in die Tiefe führenden Architektur keinerlei Raumwirkung zustande kommt, weil die Figuren in einer Schicht angeordnet und in keinerlei organischen Zusammenhang mit der Architektur gebracht sind. Die ein wenig zerstreute und unkonzentrierte Komposition dieser Fresken findet sich in der ebenfalls in der Hauptsache ganz ferraresischen Kreuztragung in der Londoner National Gallery wieder. Am bekanntesten ist der Künstler durch seine bellinesken Halbfigurenbilder der Madonna mit Heiligen geworden (ein besonders schönes Beispiel in der Galerie Doria in Rom (Abb. 158); der für Boccaccino besonders charakteristische Madonnentypus mit den runden Köpfen und runden, leicht erstaunten Augen kehrt in der „Zingarella" im Pal. Pitti zu Florenz (Brustbild eines Mädchens mit

blauem, gelbgestreiftem Turban) wieder. Eine der selbständigsten und reizvollsten Schöpfungen des Künstlers ist das Sposalizio der hl. Katharina in der Akademie von Venedig mit den im Freien sitzenden Heiligen, ein durch das reiche Kolorit und die liebevolle Behandlung der Landschaft besonders anziehendes Werk (Abb. 21, S. 22). Offenbar hat unter den Schülern des Giovanni Bellini vor allem Cima da Conegliano auf den Cremoneser Meister eingewirkt.

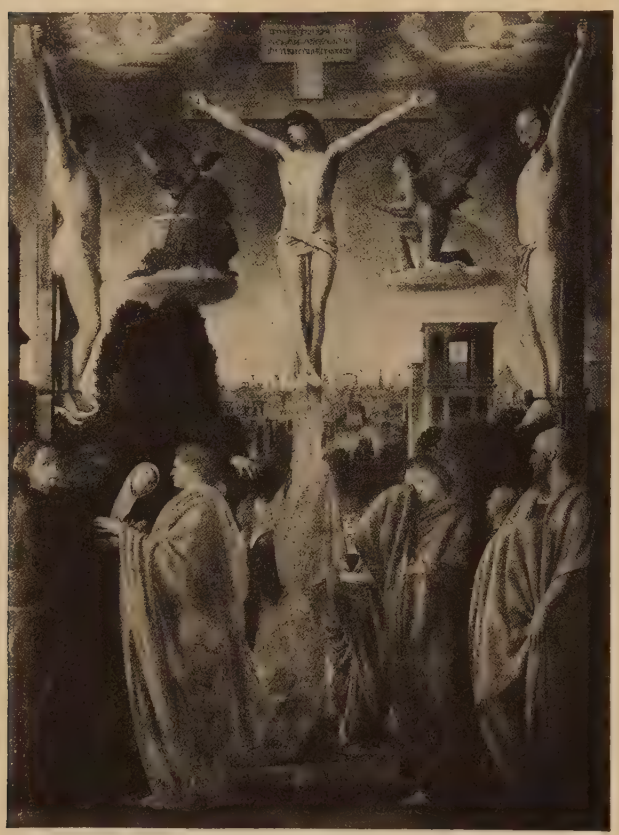
Ein ungewöhnlich romantischer und sensitiver Künstler ist Bartolommeo Suardi, genannt **Bramantino** (erwähnt 1503—36), eine der eigenartigsten Persönlichkeiten unter allen italienischen Malern dieser Zeit, weil er mit einem selten poetischen und romantischen Empfinden Monumentalität und Architektonik in eigentümlicher Weise vereinigt; war er doch nicht nur selbst als Architekt tätig, sondern hat sich auch bemüht, jede Komposition nach architektonischen Gesetzen, meist symmetrisch, aufzubauen, und jedem, auch dem kleinsten Bilde, einen besonderen Grad von Monumentalität zu verleihen. Ursprünglich Schüler Butinones, nahm ihn bald die großartige Kunstweise Bramantes gefangen, der wiederholt längere Zeit in der Lombardei auch als Maler tätig war und dort bedeutende Werke hinterließ: es entstanden um 1477 Philosophengestalten am Pal. del Podestà in Bergamo, um 1490 die Fresken der Casa Panigaroli-Prinetti in Mailand (jetzt in der Brera); ferner sind zu nennen ein „Argus" im Castello Sforzesko in Mailand, vier wappenhaltende Engel in den Querschifflünetten der Certosa von Pavia, Fresken im Chiostro del Senatore in Pavia, vier Evangelisten in S. Maria della Scala in Mailand. Auch von Leonardo da Vinci empfing Bramantino die wertvollsten und entscheidendsten Anregungen. Trotz all dieser fremden Einflüsse wußte er seine Eigenart mehr als irgendein anderer der Mailändischen Künstler seiner Zeit zu wahren. Er blieb in jeder Hinsicht Lombarde, und es ist daher verständlich, daß gerade die bedeutendsten Maler der jüngeren lombardischen Künstlergeneration, Bernardino Luini und insbesondere Gaudenzio Ferrari sich vor allem an ihn angeschlossen haben.

Ein vermutlich schon um 1490 entstandenes Frühwerk ist die Anbetung der Könige in der Ambrosiana, noch der Art Butinones verwandt; in der Darstellung von Philemon und Baucis im Wallraf-Richartz-Museum in Cöln wird schon die Einwirkung Bramantes in der Typenbildung und in der kraftvollen Formensprache kenntlich. Der Christus als Schmerzensmann, im Besitz des Conte del Mayno, ist offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck der gleichen Darstellung Bramantes in der Klosterkirche zu Chiaravalle bei Mailand entstanden. Leonardesk in der Lichtwirkung erscheint die Anbetung der Könige der Sammlung Layard.

Im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts war Bramantino, nach dem Weggange Bramantes und Leonardos aus Mailand, einer der angesehensten Künstler der lombardischen Hauptstadt. Es entstehen die Kartons zu den jetzt im Pal. Trivulzio befindlichen Monatsteppichen sowie Vorzeichnungen zu vier Chorstuhlfüllungen in S. Bartolommeo in Bergamo. Von den in dieser Zeit gemalten Fresken des Künstlers sind vor allem der hl. Martin mit dem Bettler und eine Madonna mit Engeln, in der Brera, zu erwähnen; ein Freskenzyklus in S. Maria delle Grazie in Mailand ist leider ungenügend erhalten.

1508 war der Künstler in Rom und, wahrscheinlich auf Veranlassung Bramantes, mit Malereien im Vatikan beschäftigt. Wenige Jahre später ist er wieder in seine Heimat zurückgekehrt.

Perspektivische Verkürzungen hat der auch als Architekt tätige Künstler schon in einem früheren Werk, dem s. Zt. vielbewunderten „Christus im Grabe" in S. Sepolcro in Mailand gegeben, sie spielen eine besondere Rolle auch in der Lucreziadarstellung beim Conte Sola Busca in Mailand sowie in den Vordergrundfiguren des Hochaltarbildes aus dem Oratorium des hl. Michael, jetzt in der Ambrosiana, das wir schon früher erwähnten als das eigentümliche, sonst in der italienischen Malerei kaum wiederkehrende Beispiel einer willkürlichen, auf die Darstellung



159. Bramantino. Kreuzigung Christi. Mailand, Brera. Phot. Anderson.

keinerlei Rücksicht nehmenden Teilung eines Altarbildes in verschiedene Flügel (Abb. 36, S. 40). Einen Gipfelpunkt romantischer Stimmung bei gleichzeitiger Architektonik der Komposition und perspektivischen Verkürzungen bezeichnet der Johannes auf Patmos im Besitz des Conte Borromeo in Isola Bella, und ebenso charakteristisch für Bramantinos Kunstweise ist die Kreuzigung der Brera (Abb. 159): mit der märchenhaften Stimmung (Sonne und Mond erscheinen gleichzeitig, um Christi Tod zu beweinen), verbindet sich ein feierliches Pathos (die gemessenen Bewegungen und die weiten Idealgewänder der Figuren!), während eine eigentümlich friedvolle Stille namentlich auch aus dem Ausdruck der Nebenfiguren (z. B. des jungen Mädchens links im Vordergrund) zu uns spricht. Noch reifer als dieses Bild und die etwa gleichzeitige, von der monumentalen Gewandfigur der Madonna beherrschte hl. Familie der Brera erscheinen die großartigen, wegen ihres entlegenen Standortes bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur keineswegs genügend gewürdigten spätesten Werke des Künstlers: die Flucht nach Ägypten in der Madonna del Sasso in Locarno, die Madonna mit Heiligen in der Trivulzio-Kapelle zu Birolo bei Villamaggiore certosino, die Beweinung Christi in der Sakristei von S. Barnaba in Mailand, sowie die Darstellungen der Beweinung Christi und der Herabkunft des hl. Geistes in der Wallfahrtskirche Madonna della Ghianda zu Mezzana: Bilder, in denen sich größte Innerlichkeit und tiefe Empfindung mit einer wunderbaren, rein cinquecentesken Schönheit in den Typen und in den Bewegungen der Figuren, bei großartiger Architektur oder Landschaftsdarstellung, vereinigen.

Die eigentlichen Schüler des Leonardo da Vinci: diejenigen Maler, die ganz und gar in der Kunst Leonardos aufgegangen sind (Ambrogio de' Predis, Boltraffio, Giampietrino usw.), sollen erst in einem späteren, das Cinquecento behandelnden Abschnitt ihre Stelle finden; wir betrachten von den lombardischen Malern des ausgehenden XV. Jahrhunderts hier nur diejenigen, deren Stil sich noch aus der altmailändischen Kunst (Foppa) herleitet oder aber deren Eigenart sich doch gegenüber dem neuen Vorbild, Leonardo, von dem auch sie berührt wurden, selbständig behauptet. Der letzte Künstler dieser Reihe ist **Andrea Solario,** für dessen Bildung vor allem Antonello da Messina entscheidend war.

Andrea Solario wurde, vermutlich in Mailand, um 1465—70 geboren und ging 1490 mit seinem Bruder Cristoforo nach Venedig. Sein erstes datiertes Bild, eine Madonna mit den hl. Joseph und Hieronymus in der Brera (dat. 1495; Abb. 160), im Schema den Werken des Alvise

Vivarini verwandt, zeigt in der stilistischen Bildung der Einzelfiguren und in der Modellierung die engste Anlehnung an Antonello da Messina; in welchem Grade sich Solario, vermutlich auf Grund einer Wesensverwandtschaft, an Antonello angeschlossen hat, wird durch nichts deutlicher bewiesen, als seinen „Christus an der Säule" der Sammlung Cook in Richmond — eine fast genaue Kopie nach Antonello da Messina. Im Kompositionsschema wirken die frühesten Werke des Solario fast als Wiederholungen Alvise Vivarinis. (Einige Autoren haben angenommen, der Künstler sei in der altlombardischen Schule [Foppa] ausgebildet worden, und ihm einen Ecce homo im Besitz von Fred A. White in London zugeschrieben; doch erscheint die Zuschreibung dieses Bildes an unseren Künstler überaus zweifelhaft.)

1496 kehrt Andrea nach Mailand zurück; die Bilder der nun folgenden Zeit lassen die Einwirkung Leonardos erkennen, der damals bereits am Abendmahl im Refektorium von S. Maria dellè Grazie malte: ein Ecce homo in der Galerie in Bergamo und die beiden Figuren der hl. Katharina und Johannes des Täufers im Museo Poldi-Pezzoli. Doch bleibt Antonellos Vorbild in der Schärfe der Beobachtung und der plastischen Modellierung nach wie vor wirksam, wie das Porträt eines jungen Mannes in der Brera zeigt. Weniger gelungen als die Einzeldarstellungen sind größere Kompositionen (Kreuzigung im Louvre, dat. 1503).

Der reifsten Zeit des Künstlers, in der die ursprüngliche venezianische Bildung mit den von Leonardo kommenden Einflüssen sich zu einem einheitlichen Stil völlig verschmolzen hat, wo die von Antonello überkommene Schärfe der Behandlung durch das Vorbild Leonardos eine wesentliche Milderung und Verfeinerung erfährt, gehören an: das Bildnis des Cristoforo Longoni in der Londoner National Gallery (dat. 1505), eine Verkündigung im Besitz von Fairfax Murray in London (dat. 1506) und ein Kopf des hl. Johannes auf einer Schüssel im Louvre (dat. 1507). (Eine Kopie nach

160. Andrea Solario. Madonna mit Kind, Josef und Hieronymus. Mailand, Brera. Phot. Anderson.

161. Andrea Solario. Ecce homo. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. Phot. Anderson.

162. Macrino d'Alba. Madonna mit Heiligen. Turin, Pinakothek.

einem Bilde Solarios der gleichen Periode ist der kreuztragende Christus der Galerie Borghese in Rom.)

1507 wurde der Künstler durch den Kardinal von Amboise nach Gaillon berufen; leider sind die Malereien, die er dort ausgeführt hat, nicht mehr erhalten. 1509—10 kehrt er wieder in die Heimat zurück. Die Werke der nun folgenden Zeit vereinigen die dem Künstler von Anfang an eigene Feinheit der Ausführung mit einer besonderen Zartheit der Empfindung und einer, im Gegensatz zu früher, auf Schönheit gerichteten Auffassungsweise: charakteristische Beispiele hierfür sind der Ecce homo im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 161) und vor allem die „Madonna mit dem grünen Polster" im Louvre (Abb. 63, S. 60). Die Ruhe auf der Flucht im Museo Poldi-Pezzoli (dat. 1515) zeigt eine an niederländische Vorbilder gemahnende stimmungsvolle Landschaft. In den Spätwerken kommt gegenüber der plastisch-detaillierenden Art der Frühzeit eine ganz anders großzügige Auffassung zum Durchbruch: in dem Bildnis des Kanzlers Domenico Morone im Besitz des Duca Scotti in Mailand, sowie im Frauenbildnis der Sammlung Hertz in Rom, wo an Stelle der plastischen Modellierung des Frühstiles eine fast flächenhaft dekorative Wirkung tritt. Von Bernardino de' Campi vollendet wurde das letzte Werk des Künstlers, eine Himmelfahrt Mariae in der Certosa von Pavia. Um 1520 ist Solario gestorben.

Piemont.

Sehr viel später als die übrigen oberitalienischen Schulen hat die piemontesische größere Bedeutung erlangt; besonders wirksam ist hier der französische Einfluß. Zarte und feine Typenbildung, lieblicher Ausdruck und ungewöhnliches Schönheitsempfinden, dabei aber mangelhafte Formbildung sind für die piemontesischen Künstler vom Ausgang des XV. Jahrhunderts, wie G. M. Spanzotti sowie die Maler der Schule von Vercelli charakteristisch.

In der ersten Hälfte und in der Mitte des Quattrocento fehlt es in Piemont an Künstlern

von selbständiger Bedeutung fast gänzlich; einer der wenigen Maler dieser Zeit, die Erwähnung verdienen, ist **Giovanni Canavesio** aus Pinerolo, der 1450 zuerst genannt wird und dessen Arbeiten größtenteils in Ligurien, in Ventimiglia und Nizza, entstanden sind. Auf Fresken, deren lebhafte Bewegung und derbdrastische Darstellungsweise an nordische Vorbilder erinnert, folgen Altarbilder von ruhiger Haltung und ungewöhnlich anmutiger Typenbildung.

Einen wesentlichen Fortschritt über die altertümelnde Weise des Canavesio bezeichnen die Werke des **Giov. Martino Spanzotti** (erwähnt zuerst 1481, gest. vor 1528), der in seiner Madonna mit Kind der Pinakothek in Turin ein Bild von ganz ungewöhnlichem Liebreiz des Ausdrucks geschaffen hat. Werden die Fresken an der Chorwand von S. Bernardino bei Ivrea, insbesondere die großartige Kreuzigung, dem Spanzotti mit Recht zugeschrieben, so hat sich der Künstler in seiner Spätzeit unter dem Einfluß des Gaudenzio Ferrari zu einer ganz cinquecentesken Freiheit durchgerungen.

Von **Eusebio Ferrari** (geb. vor 1470, gest. vor 1533), dem Begründer der Schule von Vercelli, ist nur ein gesichertes Bild erhalten, ein Triptychon mit der Anbetung des Kindes in der Galerie zu Mainz (zwischen 1514 und 1522 entstanden), von dunklem Kolorit und ungewöhnlich zarter, weicher Behandlung, sowie großer Schönheit und Anmut der Typen.

Macrino d'Alba (gest. um 1528) war früh in Rom, wie die Hintergründe seiner Bilder beweisen, und ist wahrscheinlich bei umbrischen und umbrotoskanischen Meistern (Signorelli) in die Lehre gegangen. Sein frühestes Bild, eine Madonna mit zwei Heiligen im Konservatorenpalast in Rom, hat umbrischen, an Pinturicchio wie an Signorelli erinnernden Stilcharakter, ebenso eine sechsteilige Tafel (Madonna mit Kind und Engeln; die Bischöfe Hugo und Antelaos; der auferstandene Christus) in der Certosa von Pavia (dat. 1496). Als Hauptwerk des Meisters gilt die Thronende Madonna mit Heiligen der Pinakothek von Turin (dat. 1498, also noch der früheren Zeit des Künstlers angehörend; Abb. 162), ein ins Weichliche übersetzter Signorelli. Eigentümlich ist hier ebenso das auf Pfeilern ruhende kassettierte Tonnengewölbe, wie der von Cherubim getragene Wolkenthron, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt. — Werke der mittleren Periode des Künstlers zeigen eine vornehme und gehaltene Ruhe der Komposition (Madonna mit Heiligen der Wallfahrtskirche in Crea bei Casale-Monferrato, dat. 1503), während in den Bildern der Spätzeit die Figuren in ganz cinquecentesker Weise frei bewegt, ge-

163. Defendente Ferrari. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Stuttgart, Galerie.

164. Girolamo Giovenone. Madonna mit Heiligen. Turin, Pinakothek.

legentlich sogar von dramatischem Leben erfüllt und ungewöhnlich beseelt sind (Triptychon: Madonna mit Kind, Verkündigung an Joachim und Begegnung von Joachim und Anna, im Staedelschen Institut in Frankfurt).

Defendente Ferrari (geb. um 1490 in Chivasso, datierte Werke von 1510—35) läßt deutlicher als irgendein anderer der Piemonteser Maler den nordischen Einfluß spürbar werden, nicht nur in der Zeichnung, sondern ebenso in dem kräftigen Kolorit und der Helldunkelwirkung (auch ein Nachtstück ist von seiner Hand erhalten). Charakteristisch und immer wiederkehrend sind seine Köpfe mit dem spitzzulaufenden Kinn und den feinen, dünnen Lippen. Ursprünglich wohl Schüler des Eusebio Ferrari, hat er in seiner mittleren Schaffenszeit auch von der Kunst des Macrino d'Alba, in der letzten Periode vor allem von den Venezianern nachhaltige Eindrücke empfangen.

Der Frühzeit gehört eine Geburt Christi im Museo civico in Turin und eine Anbetung des Kindes im Berliner Museum an (dat. 1511); von Eusebio Ferrari stammt im Berliner Bilde die Anordnung der vielen kleinen Putten sowie die perspektivische Architektur. Das namentlich in der physiognomischen Charakteristik bedeutende Bild des zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Stuttgarter Galerie (dat. 1526, Abb. 163) zeigt die Kunst des Defendente zu völliger Reife entwickelt. Zahlreiche Werke seiner Hand sind in Avigliana und Umgebung erhalten, besonders bemerkenswert das große Altarwerk im Chor der Kirche der früheren Abtei S. Antonio di Ranverso, mit der Anbetung des Kindes als Mittelbild, dat. 1513. Den venezianischen Charakter des Spätstils mit seinem leuchtenden und tiefen Kolorit repräsentieren zwei Bilder der Galerie in Turin: ein Triptychon mit der das Kind säugenden Madonna als Mittelbild sowie eine Verlobung der hl. Katharina, ferner die Tafeln mit den hl. Sebastian und Katharina und dem hl. Andreas in der Brera.

Girolamo Giovenone (1490—1555) ist der letzte namhafte piemontesische Künstler der alten Zeit. Wie sehr er noch im Quattrocento wurzelt, beweist seine thronende Madonna in der Pinakothek zu Turin (dat. 1514; Abb. 164). Auch hier tritt die Verwandtschaft mit der nordischen Kunst deutlich hervor: in den Typen, der Physiognomik und der Auffassung der Bildnisse. Eine wesentlich spätere Madonna mit vier Heiligen, ebenda, zeigt in den vollen üppigen Formen den Einfluß des Gaudenzio Ferrari und schon in der Gesamtanordnung, der Füllung der Bildfläche, eine völlige Abkehr vom Stil der früheren Zeit.

Die Emilia.

Während im Cinquecento Parma als das bedeutendste künstlerische Zentrum der Emilia angesehen werden muß, ist im XV. Jahrhundert, mehr noch als Bologna, vor allem Ferrara, der Hof der Herzöge von Este, der Ausgangs- und Sammelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen gewesen. Vier bedeutende Künstler haben hier im Quattrocento gewirkt: Cosimo Tura, Franceso Cossa, Ercole de' Roberti und Lorenzo Costa. Die Kunst dieser Meister ist ohne den Einfluß des Mantegna und des Piero della Francesca nicht denkbar (wir haben hierüber schon in der Einleitung gehandelt); aber auch der nordische Einfluß wird in Ferrara stärker als irgendwo sonst in Oberitalien spürbar.

Man hat dem ersten aus der Reihe dieser ferraresischen Künstler, **Cosimo Tura,** genannt Cosmé (1430—1495), den Beinamen des ferraresischen Mantegna gegeben. Doch unterscheidet sich Tura in ähnlicher Weise von seinem großen Paduaner Lehrer wie Greco von Tizian. Tura ist erregter, nervöser, herber, zugleich — bei aller plastischen Tendenz im einzelnen — dekorativ flächiger in gotischem Sinne. Wie seine Gestalten asketisch erscheinen, so sind auch seine Landschaftshintergründe dürr und freudlos. Der spätgotische Bewegungsdrang verstärkt sich bei ihm im Laufe der Jahre immer mehr. Seine Formbildung ist bizarr, er bevorzugt übergroße Köpfe und eine übertriebene Bildung der Hände und Füße und ähnelt so in mancher Hinsicht Crivelli. Der Ausdruck ist von größter Intensität und steigert sich gelegentlich, namentlich in der späteren Zeit, zu leidenschaftlicher Stärke.

165. Cosimo Tura. Pietà. Venedig, Museo Correr. Phot. Anderson.

166. Cosimo Tura. S. Jacopo della Marca. Modena, Pinakothek. Detail. Phot. Anderson.

Cosimo Tura wurde gegen 1430—1432 in Ferrara geboren und ist den größten Teil seines Lebens in seiner

167. Francesco Cossa. Aus den Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara. Phot. Anderson.

Heimat tätig gewesen, als Hofmaler der Herzöge Borso und Ercole I. In jüngeren Jahren war er anscheinend in Padua und Venedig. Er starb 1495 in Ferrara als einer der angesehensten Künstler seiner Zeit.

Das große Altarwerk der Berliner Galerie (Madonna mit Kind und Heiligen) mit dem hoch hinaufgeschobenen Thron der Madonna, der überreichen Dekoration und ungewöhnlich sorgfältigen Ausführung, wurde das Vorbild für zahlreiche andere derartige Werke ferraresischer Künstler; der Ausdruck der Köpfe ist noch dumpf, wenn auch nicht ohne Innerlichkeit. Die schon oben erwähnte (vgl. S. 47 und Abb. 46), vermutlich noch vor dem Berliner Bilde entstandene Verkündigung im Dom von Ferrara hat ein Gegenstück in dem ebenda befindlichen Drachenkampf des hl. Georg — besonders dadurch interessant, daß zum ersten Male die in späteren Werken so bemerkenswerte leidenschaftlich-dramatische Darstellungsweise des Künstlers, wenn auch noch in unbeholfener Form, fast karikaturenhaft wirkend, zum Ausdruck kommt. Die Darstellungen des Martyriums des hl. Maurelius im Ateneo zu Ferrara haben wir oben (S. 6 und Abb. 6) als Beispiel dafür angeführt, in wie wenig drastischer Weise oberitalienische Künstler einen derartigen Vorgang zu schildern liebten. Die Thronende Madonna mit Engeln in der Londoner Galerie (sog. Roverella-Madonna, vergl. S. 48, Abb. 47) bedeutet eine Konzentration, in mancher Hinsicht eine Verfeinerung der Art des Berliner Altarwerkes. Ungemein charakteristisch für die knorrige Formbildung des Künstlers, die übertriebene Bildung der Extremitäten seiner Figuren ist die kleine Pietà des Museo Correr in Venedig (Abb. 165). Hier ebensowie in der kleinen Madonna mit Kind in der Akademie in Venedig zeigt das Kolorit sehr deutlich den venezianischen Einfluß.

Die Figuren der hl. Christophorus und Sebastian im Berliner Kaiser Friedrich-Museum bildeten vielleicht einst zusammen mit dem Franziskus im Louvre, dem Dominicus in den Uffizien und der Madonna in Bergamo ein Altarwerk. Der Bewegungsstil nimmt hier fast barocke Stärke an. Dieser Gruppe gehört auch der segnende Jakobus in Caen und der hl. Nikolaus in Nantes sowie der Entwurf für den Bildteppich mit der Beweinung Christi in der Villa Lenbach in München an. Eine allerletzte Steigerung erfährt Turas Stil in der Verkündigung und dem pathetischen büßenden Hieronymus in der Londoner National Gallery und dem S. Giacomo della Marca in der Pinakothek zu Modena (Abb. 166).

Beruhigter und ausgeglichener, weniger streng und herb ist die Kunst des **Francesco Cossa**, der 1435 in Ferrara geboren wurde, gegen 1470 von Ferrara nach Bologna übersiedelte und 1477 dort gestorben ist. In seiner Jugend stand er offenbar nicht nur unter dem Eindruck der Kunst des Tura, sondern auch der Paduaner Meister, was vor allem sein Hieronymus im Ateneo zu Ferrara, aber auch viele seiner späteren Arbeiten bezeugen. Dann hat sichtlich die Kunst des

Hochzeit Edzard (?) Familienbildnis

168. Francesco Cossa. Madonna mit Heiligen. Bologna, Pinakothek.

großen Piero della Francesca nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. Möglicherweise darf man ebensowie bei Piero selbst in seinen Werken, namentlich in den genrehaften Szenen wie überhaupt in der Einordnung der figuralen Komposition in die Landschaft einen gewissen Einfluß der Kunst Rogers van der Weyden erkennen. Die Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (vgl. Abb. 167), von denen die bedeutendsten Teile, die Monatsdarstellung März (Minerva), April (Venus) Anfang 1470 vollendet wären und vermutlich von Cossas eigener Hand stammen, gehören schon vom kulturgeschichtlichen Standpunkt zu den bedeutendsten Arbeiten des Quattrocento. Seine Tätigkeit in Bologna macht ihn zum eigentlichen Begründer der Bologneser Renaissancemalerei.

Ein äußerliches Merkmal des Künstlers sind die fast stets gespreizten Finger mit den kurzen Nägeln. Auch der weibliche Frauentyp mit den geschwungenen Augenbrauen, der kleinen Nase und dem spitzen Kinn wiederholt sich stetig.

Der Frühzeit gehört die Atalante in Berlin, die hl. Ursula im Musée André in Paris sowie der Vincenzaltar an, dessen Mittelstück in der Londoner National Gallery und Seitenflügel mit dem Täufer Johannes und dem hl. Petrus sich in der Brera befinden, dessen reizvollster Teil jedoch die Predellenstücke im Vatikan mit Wunderszenen des hl. Vincenz Ferrer sind. In den bereits genannten Fresken des Palazzo Schifanoja, die, wie Warburg gezeigt hat, auf das astrologische Buch des Abu Masr zurückgehen, macht sich Pieros Einfluß namentlich in der Lichtbehandlung stark bemerkbar.

169. Ferraresisch. Allegorie des Herbstes. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Die Dresdner Verkündigung, das früheste Werk der Bologneser Zeit, ist eines der bedeutungsvollsten Bilder des Künstlers. In dem Kopf des Engels wie in seiner räumlichen Einstellung macht sich wieder Pieros Einfluß bemerkbar. Von Wichtigkeit ist der Versuch der diagonalen Anordnung der Figuren zur Erzielung einer starken Tiefenwirkung. Die 1474 entstandene thronende Madonna mit dem hl. Petronius und Johannes Ev. und dem knienden Stifter Alberto de' Catanei in der Pinakothek zu Bologna (Abb. 168) gemahnt in ihrer ein wenig bäuerischen Kraft von fern ein wenig an Castagno, aber es kommt hier ein Spiel von Licht und Schatten zur Auslösung, das gänzlich untoskanisch ist und namentlich bei der Behandlung der Stifterfigur aufs neue die Herkunft von Piero verrät. Cossa hat auch Entwürfe für Glasmalereien geliefert, wie sie uns noch in S. Giovanni in Monte zu Bologna und im Musée André in Paris sowie im Berliner Kunstgewerbemuseum erhalten sind.

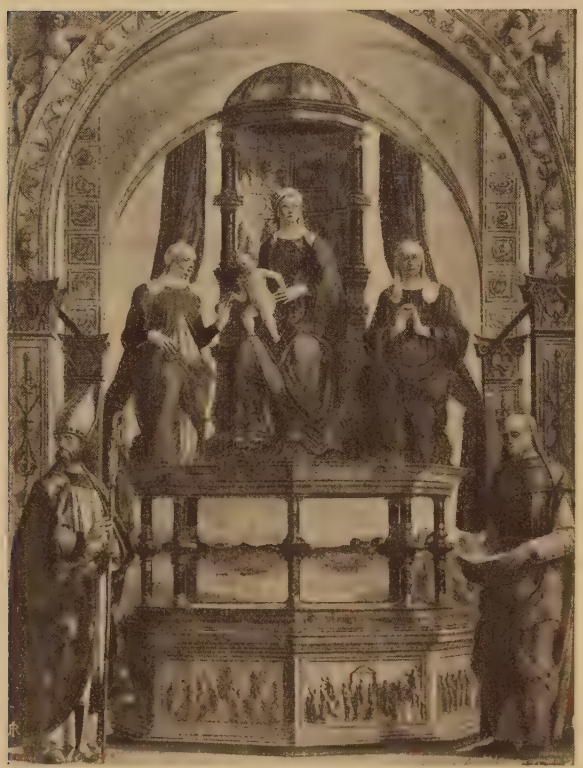
Schwerlich von Cossa, aber von einem ihm verwandten Ferraresen, der gleichfalls Pieros Kunst mit Nutzen studiert hat, stammt die ungemein dekorative Allegorie des Herbstes im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 169). Dem Autor dieses Werkes sind vermutlich auch die beiden musizierenden Engel in der Budapester Galerie zuzuschreiben. Venturi hat an **Galasso Galassi** als Autor gedacht. Allein von diesem ferraresischen Künstler ist kein sicheres Werk erhalten und der ihm zugeschriebene „Ölberg" in einer Wiener Privatsammlung zeigt weit altertümlicheren Stil und eine ganz andere Hand. Auch die dem Galasso Galassi ebenfalls zugewiesene Grablegung Christi in der Pinakothek von Ferrara (Abb. 170) vertritt eine nicht unwesentlich primitivere Kunststufe. Als Beispiel, welch künstlerischen Reiz, vermöge der dekorativen Wirkung und der Stärke des gelegentlich geradezu ein wenig grimassierenden Ausdrucks, das Werk eines durchaus mittelmäßigen Ferraresen dieser Zeit besitzen kann, ist dieses Bild nicht ohne Interesse.

Ercole de' Roberti (geb. gegen 1450—55 in Ferrara, gest. ebenda 1496), hat sich viel weniger als an Cossa — wie man erwarten sollte — an den älteren Cosimo Tura angeschlossen, und daneben von Jacopo Bellini und den Paduanern entscheidende Anregungen empfangen. Die strenge Monumentalität und eherne Größe des Cosimo Tura erscheint in seinen Werken ein wenig verweichlicht. Ein Frühwerk, die Mannalese in London, zeigt die für Ercole de' Roberti auch späterhin charakteristische Vereinigung mantegnesker Formbildung mit breiten und vollen Frauentypen. Eigentümlich archaistisch wirkt der hl. Hieronymus im Berliner Museum mit seiner plastischen Modellierung auf Goldgrund. Im allgemeinen ist jedoch gerade die koloristische Behandlung in Ercole de' Robertis Werken besonders fortschrittlich, sie führt über Tura und die Paduaner weit hinaus: man betrachte in dieser Hinsicht das kleine Bild Johannes des Täufers im Berliner Museum (die Spiegelung des rötlichen Abendhimmels im Wasser!). Ercoles Hauptwerk, die Thronende Madonna mit Heiligen in der Brera, bedeutet kompositionell eine unmittelbare Fortsetzung Cosimo Turas (Abb. 171).

170. Galasso Galassi (?). Grablegung Christi. Ferrara, Pinakothek. Phot. Alinari.

Besonders erfindungsreich erscheint der Künstler in einzelnen Bildern der späteren Zeit. Das Konzert in der Londoner National Gallery (Abb. S. 24) ist die erste derartige Darstellung in Italien, in ihrem Naturalismus und den schüchternen Stillebenansätzen sich an jenen nordischen Naturalismus anschließend, dem Antonello in Italien den Weg bereitete. Viele Spätwerke Ercoles zeigen eine echt spätgotische Bewegtheit, ein dramatisches Drängen und Schieben, eine Hast und Überschwenglichkeit der Gesten, vor allem die Predellenbilder in Dresden (Kreuztragung und Gang nach Golgatha). In diesen Bildern finden sich Gruppen, die in merkwürdiger Weise an viel spätere niederländische Schöpfungen, an Szenen aus Bildern des Bauern-Brueghel, gemahnen. Eine sehr aparte Umbildung der höchstnaturalistisch gesehenen Mutter, die mit ihren beiden Kindern dem Zug nach Golgatha folgt, ist die Londoner Medea (Abb. 28), in ihrem Sentiment gewissermaßen die Essenz der ganzen Kunst dieses Meisters enthaltend.

Während Ercole de' Roberti trotz dekorativer Tendenzen, die auch bei ihm, freilich erst in den Spätwerken, hervortreten, doch im Grunde immer der herb realistischen, von Cosimo Tura und den Paduanern überkommenen Anschauungsweise treu bleibt, geht **Ercole Grandi** (geb. gegen 1463 in Ferrara, gest. ebenda vor 1525) ganz im Gegensatz zu jener quattrocentesk-ferraresischen, in erster Linie auf Wahrheit und Stärke des Ausdrucks abzielenden Art vielmehr auf Schönheit aus. Seine Hauptwerke sind: die thronende Madonna mit Johannes dem Täufer und dem hl. Georg in London (Abb. 172) und die dazu gehörige Lünette mit der Beweinung Christi in der Sammlung Massari in Ferrara (Abb. 173), der Evangelist Johannes im Museum von Budapest (Abb. 174) und ein weibliches Bildnis im Konservatorenpalast zu Rom, sowie vor allem die Deckendekoration im Pal. Costabili (Calcagnini) in Ferrara (Abb. 66, S. 62), eine von viel Schönheitsgefühl zeugende Fortsetzung der Dekorationsweise des Mantegna. — Wegen der oben charakterisierten völligen Verschiedenheit der Auffassungsweise ist es unmöglich, wie dies neuerdings geschehen ist, die eben genannten Bilder als Werke des Ercole de' Roberti zu bezeichnen



171. Ercole de' Roberti. Madonna mit Heiligen. Mailand, Brera. Phot. Anderson.

172. Ercole Grandi. Madonna mit Heiligen. London, National Gallery.

173. Ercole Grandi. Beweinung Christi. Ferrara, Sammlung Massari. Phot. Anderson.

und dem Ercole Grandi nur eine kleine Zahl weiterer, unbedeutender Arbeiten zuzuschreiben (eine Kreuzigung Christi aus der Sammlung Santini in Ferrara; hl. Magdalena in der Glorie in der Pinakothek von Ferrara; hl. Sebastian in der Sammlung Noseda in Mailand).

174. Ercole Grandi. Der Evangelist Johannes. Budapest, Museum. Phot. Weinwurm.

Neben den genannten Künstlern wirkte, vor allem als Porträtist hochgeschätzt, **Baldassare Estense** (zuerst erwähnt 1561, gest. um 1504), ein illegitimer Sproß des Herrscherhauses. Die wenigen, ihm mit einiger Sicherheit zuzuschreibenden Arbeiten, wie das bez. Bildnis des Tito Ruffo der Sammlung Cook, geben freilich keinen sehr hohen Begriff von dem Können des Malers, der lange Zeit als Hofmaler der Herzöge von Este tätig war und mit Porträtaufträgen überhäuft wurde. Es steht fest, daß Baldassare in der Lombardei seine Ausbildung erhalten hat. Dies läßt die Zuschreibung eines knienden Stifterpaares im Kestnermuseum zu Hannover als durchaus glaubhaft erscheinen. Eigentümlich manieriert erscheint die spätgotisch unruhige, aus naturalistischen Einzelstudien zusammengesetzte Darstellung des Marientodes von 1502 in der Sammlung Massari zu Ferrara. Allen diesen Arbeiten wesentlich überlegen ist das Familienbildnis der Sacrati in der Münchner Pinakothek, dessen Zuschreibung an Baldassare als keineswegs gesichert bezeichnet werden kann (Taf. VIII). Mit dem Autor dieses in Leimfarben gemalten Bildes, das durch die Vereinigung von drei Bildnissen zu einer Gruppe einen besonderen Fall der italienischen Porträtmalerei dieses Jahrhunderts darstellt, ist der Autor des lange Zeit dem Ansuino da Forlì zugeschriebenen männlichen Brustbildes im Museo Correr in Venedig nahe verwandt.

Lorenzo Costa (geb. um 1460, gest. 1535) leitet zum Cinquecento über und stellt die engste Verbindung zwischen der ferraresischen und umbrobolognesischen Kunst her. Dieser Schüler Turas, der in seiner Jugendzeit sich nicht nur gelegentlich an Ercole de' Roberti, sondern gleich jenem an die Venezianer von der Art des Alvise Vivarini anschließt, offenbart seit etwa 1502 immer deutlicher seine künstlerischen Beziehungen zu seinem Freunde Francesco Francia, der seinerseits von Costa nicht geringere Anregungen empfangen hat. Mit den Jahren macht sich ein gewisser Klassizismus in der Komposition bemerkbar, der Ausdruck wirkt weniger melancholisch als apathisch, mehr verschüchtert denn zurückhaltend.

Von der Bildung des Künstlers durch Tura legt Zeugnis ab das sicherlich früheste erhaltene Bild des Meisters, der hl. Sebastian in Dresden. Eine viel selbständigere Schöpfung, interessant als eines der frühesten Gruppenbildnisse in der Geschichte der Malerei, ist die Thronende Madonna mit der Familie Bentivoglio, dat. 1487, in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Abb. 175). Die Figuren stehen noch steif nebeneinander, der Ausdruck ist ein wenig dumpf und ohne starkes individuelles Leben, der Thronaufbau entspricht dem ferraresischen Herkommen. Venezianischer Einfluß tritt bei der Madonna mit Heiligen in S. Petronio in Bologna, dat. 1492, hervor, nicht nur in der Gestaltung der Architektur, sondern ebenso in der Bildung einzelner Figuren, namentlich des hl. Sebastian. Auch die Madonna mit vier Heiligen in S. Giovanni in Monte in Bologna, dat. 1497 (Abb. 176), so sehr hier auch der Aufbau an Ercole de' Robertis Altarbild der Brera

175. Lorenzo Costa. Madonna mit der Familie des Giovanni Bentivoglio. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

176. Lorenzo Costa. Madonna mit Heiligen. Bologna, S. Giovanni in Monte. Phot. Anderson.

erinnert, hat den venezianischen Einfluß, namentlich in der Art der Gruppierung der Figuren, noch nicht abgestreift; durchaus originell in der Auffassung sind die lautespielenden Engel. Von Antonello da Messina erscheint die Halbfigur des hl. Sebastian in den Uffizien, sowie das Bildnis eines jungen Mannes in der Galerie Liechtenstein in Wien beeinflußt.

Um die Jahrhundertwende macht sich zuerst die entscheidende Einwirkung Francias bemerkbar. Die Madonna in der Glorie mit Heiligen in S. Giovanni in Monte in Bologna ist das erste Bild des Meisters, das auf architektonisches Beiwerk gänzlich verzichtet, die Figuren vollkommen frei, doch rhythmisch gruppiert in die Landschaft setzt; nicht so völlig von architektonischen Stützen befreit ist die Darstellung im Tempel im Berliner Museum. Die Landschaft beginnt nun eine immer größere Rolle zu spielen: in der Grablegung der Berliner Galerie (dat. 1504) und in den Fresken des Oratorio di S. Cecilia in Bologna (1506).

1506/07 wurde Costa, als Mantegna starb, als Hofmaler des Francesco Gonzaga nach Mantua berufen; hier hat er Mantegnas Arbeiten für das Studiolo der Isabella Gonzaga weitergeführt; das von Mantegna begonnene, von Costa vollendete Gemälde „das Reich der erotischen Kunst", im wesentlichen Costas Werk, befindet sich jetzt im Louvre. Die Komposition, die in den Werken dieser letzten Bologneser und ersten Mantuaner Periode immer mehr gelockert wird, erscheint in den Werken der allerletzten Zeit mehr gedrängt, oft allzu reich und überhäuft, wobei ein Manierismus in den Bewegungen der Figuren nicht ausgeblieben ist. Von den Bildern der letzten Periode sind zu erwähnen: die Investitur des Federigo II. zum Capitano della Chiesa, jetzt im

Besitz des Fürsten Clary-Aldringen in Teplitz (Böhmen), dat. 1522, und die Madonna mit Heiligen in S. Andrea in Mantua, dat. 1525.

Einer der begabtesten Schüler Costas war **Giov. Maria Chiodarolo** aus Bologna, der neben Costa zwei Fresken im Oratorio di S. Cecilia in Bologna gemalt hat: die hl. Caecilie vor dem Präfekten sowie ihre Krönung durch einen Engel. Die Himmelfahrt Mariae in S. Martino Maggiore in Bologna (1506) und die Himmelfahrt Christi in S. Nicola in carcere in Rom sind vermutlich nach Entwürfen Costas größtenteils von seinem Gehilfen Chiodarolo ausgeführt. — Chiodarolo zeigt in seinen Werken eine Mischung von Stileigenschaften des Francia und des Costa, anscheinend ist in den frühesten Bildern der Einfluß des Francia, in den späteren der des Costa vorwiegend; in den Typen besteht auch mit Ercole Grandi Verwandtschaft.

Noch weniger selbständig als Chiodarolo, noch stärker von Costa abhängig ist **Domenico Panetti** (geb. 1460 in Ferrara, gest. daselbst 1511/12). Einige seiner Bilder zeichnen sich durch eine besonders reiche Behandlung der Landschaft aus (Beweinung Christi im Berliner Museum), andere zeigen den engsten Anschluß an umbrische Kunstweise (Heimsuchung in der Pinakothek von Ferrara).

Michele Coltellini (geb. 1480/85, gest. um 1559) erweist sich in seinem frühesten dat. Bild, dem Tod Mariae in der Pinakothek von Bologna (1502) als Schüler des Ercole de Roberti. Wie diesem Bilde, so ist auch dem stehenden Christus zwischen vier Heiligen im Berliner Museum (dat. 1503) eine gewisse herbe Eigenart nicht abzusprechen. 1503 oder 1504 ging der Künstler nach Bologna; die Bilder der folgenden Zeit sind im Wesentlichen von Francia abhängig, zeigen gelegentlich auch Entlehnungen aus Perugino (Thronende Madonna mit vier Heiligen, Ferrara, Sammlung Santini, dat. 1506). In den späteren Werken hat er sich dem Einfluß des Dosso Dossi und Garofalo nicht entziehen können (Madonna mit Heiligen und zwei Stiftern in der Pinakothek von Ferrara, dat. 1542). Besonders auffallend ist in Coltellinis Bildern auch die Berührung mit nordischer Kunst.

177. Francesco Francia. Hl. Stephanus. Rom, Gal. Borghese.

* * *

Der Bolognese Francesco Raibolini, gen. **Francia** (geb. zu Bologna um 1450, gest. ebenda 1517), war zuerst als Goldschmied tätig (seine ältesten datierten Bilder stammen aus seinem 42. Lebensjahr). Die frühesten, ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden Bilder zeigen die scharfe und metallische Gewandbehandlung, die sich durch seine Wirksamkeit als Goldschmied erklärt: eine kleine heilige Familie im Berliner Museum, ein hl. Stephanus in der Galerie Borghese in Rom (Abb. 177), eine Madonna mit zwei Engeln in der Münchner Pinakothek, eine Kreuzigung in der Pinakothek zu Bologna und vielleicht auch der hl. Georg in der Gal. Corsini in Rom. Das Hauptwerk der früheren Zeit, die Madonna mit sechs Heiligen, einem lautespielenden Engel und dem Stifter Felicini in der Pinakothek von Bologna (1494; Abb. 178) lehnt sich eng an Costas Stil an; doch unterscheidet Francia von seinem Lehrer die größere Weichheit und Sentimentalität des Ausdrucks, die sich gelegentlich fast bis zur Ekstase steigert. Die Behandlung zeigt eine außerordentliche Glätte. Eine Steigerung all dieser Eigenschaften zu

178. F. Francia. Thronende Madonna mit Heiligen und dem Stifter Felicini. Bologna, Pinakothek.

einer in ihrer Art vollendeten Schöpfung bedeutet die Madonna mit zwei Engeln zur Seite, den hl. Florian, Augustin, Johannes Ev. und Sebastian und zwei musizierenden Engeln zu Füßen, in der Cap. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore in Bologna (1499): an Tiefe der Empfindung wie an Schönheit und Harmonie der Ausführung Francias Meisterwerk. Zwei andere Altarwerke der Madonna mit Heiligen in der Pinakothek von Bologna, ein früheres, mit zwei Heiligen, von der Familie Scappi, und ein späteres, mit vier Heiligen, von der Familie Manzuoli gestiftet, haben eine ähnliche Auffassung bei geringerer Feinheit und geringerem Reichtum der Durchführung. 1499 entstand auch die Anbetung des Kindes in Landschaft mit dem Stifter Bentivoglio, in der Pinakothek von Bologna (Abb. 179), ein Werk, in dem sich zum letzten Mal Reminiszenzen an Costa finden, im übrigen eine reinere, nicht so sehr sentimentale Auffassung und eine kühlere Färbung. Vollkommen ausgebildet zeigt sich Francias selbständiger Stil in der Annunziata, in Landschaft, umgeben von vier Heiligen, in der Pinakothek von Bologna; eine spätere ähnliche Darstellung, mit zwei Heiligen, ebenda, gehört schon der späteren Zeit des Künstlers an, in der die schöpferische Kraft nachläßt und der Einfluß Raffaels deutlich spürbar wird.

Francias Bedeutung liegt in dem Empfindungsausdruck, den er seinen Köpfen zu verleihen weiß, in der ruhigen Frömmigkeit und dem Charme seiner Madonnen. Darum gehören Bilder wie die Madonna im Rosenhag der Münchner Pinakothek zu seinen glücklichsten Schöpfungen. Handlungen, Vorgänge irgend welcher Art zu schildern, lag seiner Begabung nicht, wie die von ihm ausgeführten Fresken im Oratorio di S. Cecilia in Bologna: die Vermählung von Caecilie und Valerian und die Grablegung der Heiligen, beweisen. Auch verfügt er nicht über Reichtum der Erfindung, seine Kompositionen zeigen ein immer wiederkehrendes Schema. Am bedeutendsten und originellsten in dieser Hinsicht sind die beiden Darstellungen der Krönung Mariae in S. Frediano in Lucca und im Dom von Ferrara, sowie das Fresko der „Madonna del Terremoto", jetzt in der Pinakothek von Bologna (1505): oben die Madonna in Wolken, unten die Ansicht der Stadt Bologna. Wie die meisten dieser Bilder, so ist auch die „Darstellung im Tempel" in der Pinakothek von Cesena von Raffael beeinflußt.

In den letzten Jahren seines Lebens wird Francias Stil leer und manieriert. Charakteristisch dafür ist die Grablegung in der Galerie von Parma mit den in die Länge gezogenen Figuren und den übertriebenen, manierierten Handbewegungen, die namentlich auch bei der Pietà in der Galerie von Turin (1515) sehr auffallend sind. Leer und ausdruckslos erscheint auch eines der letzten,

vielleicht mit Beihilfe von Schülern vollendeten Werke des Meisters: die Thronende Madonna mit vier Heiligen in der Galerie von Parma.

179. Francesco Francia. Anbetung des Kindes mit dem Stifter Bentivoglio. Bologna, Pinakothek.

Durchaus abweichend vom bolognesischen Kunstcharakter ist **Antonio Leonelli da Crevalcore,** der nur durch ein einziges Bild, eine hl. Familie des Berliner Museums (dat. 1493) bekannt ist; er scheint seine Ausbildung in Verona und Padua erhalten zu haben.

Francesco Francias Söhne, **Giacomo** (geb. vor 1486 in Bologna, gest. daselbst 1557) und **Giulio Francia** (1487—1543?) arbeiten durchaus in der Weise ihres Vaters. Von den Fresken in S. Cecilia in Bologna sind zwei von Giacomo Francia ausgeführt: die Taufe Valerians und das Martyrium der Caecilie in siedendem Öl. Zahlreiche Werke Giacomos zeigen manierierte Gesten und lebhafte Bewegungen, z. B. die Madonna in der Glorie mit Heiligen und Nonnen, in der Pinakothek von Bologna. Den Stil des Cinquecento hat Giacomo nur äußerlich assimiliert: die Figuren nehmen an Größe zu und die Kontraste von Licht und Schatten werden reicher; von wirklicher cinquecentesker Freiheit, vom eigentlichen Geist der Hochrenaissance bleibt Giacomo weit entfernt. Eine große Anzahl der dem Giacomo zugeschriebenen Bilder muß als gemeinsame Arbeit beider Brüder angesehen werden.

Die Zahl der Nachahmer und Schüler Francias ist eine bedeutende; zu diesen gehört **Jacopo Boateri,** von dem zahlreiche Halbfigurenbilder der hl. Familie, schwächlich in Ausdruck und Kolorit, erhalten sind (im Pal. Pitti in Florenz, im Museum von Vercelli, im Louvre, in der Galerie Borghese zu Rom, in der Galerie Schleißheim).

Durch ungewöhnlich phantasievolle Erfindung zeichnet sich **Amico Aspertini** aus (geb. 1475 in Bologna, gest. ebenda 1552; außer in Bologna in Lucca und wiederholt auch in Rom tätig). 1506 malte er im Oratorio di S. Cecilia in Bologna zwei Fresken: das Martyrium und das Begräbnis der hl. Valerianus und Tiburtius. Sein Hauptwerk sind die Fresken von S. Frediano in Lucca. Seine zahlreichen Bilder mit kleinen Figuren (Anbetung des Kindes mit mehreren Heiligen, vor einem Thronaufbau, in Landschaft, in der Pinakothek in Bologna; Anbetung des Kindes im Berliner Museum, Abb. 180) wirken trotz der häßlichen Typen und rötlichen Fleischtöne ungemein anziehend durch die eigenartige, oft bizarre, immer aber phantasievolle Darstellung; der dekorative Reiz mancher Bilder erinnert an die Art Pinturicchios, auch sonst zeigt Aspertinis Stil nahe Berührung mit umbrischer Kunst.

* * *

Die Schule von Modena ist durchaus von der Kunstweise der Squarcionesken und vor allem des Piero della Francesca abhängig. Schon in den Werken der Brüder **Agnolo** und **Bartolommeo degli Erri,** der wichtigsten Lokalmaler Modenas im XV. Jahrhundert, werden diese Zusammenhänge deutlich, gleichzeitig auch die Berührung mit Cosimo Tura und Francesco Cossa (Altarwerk mit der Krönung Mariä, 1462—66 gemalt, in der Galerie zu Modena). **Bartolomeo Bonascia**

180. Amico Aspertini. Anbetung des Kindes. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

zeigt in dem einzigen gesicherten Werk, der Pietà von 1485 in der Galerie zu Modena (Abb. 71, S. 66), in der breitflächigen Reliefwirkung und in der Färbung den Einfluß des Piero della Francesca, ebensowie in der Wolkenbildung und ornamentalen Dekoration den der paduanischen Schule. Anscheinend mit Recht werden dem Bonascia auch Fresken (Weltgericht, Propheten usw.) im Dom zu Modena zugeschrieben. Der Hauptmeister Modenas am Ausgang des Quattrocento, **Francesco de' Bianchi Ferrari** (1460—1510) wird nicht genügend gewürdigt, wenn man in ihm nur den Lehrer Correggios sieht, der er angeblich gewesen sein soll. In ihrer Verbindung von graziös-zierlicher, oft miniaturhaft feiner Behandlung mit seltsam herbem und charaktervollem, oft ekstatischem Ausdruck, übt seine Kunst einen seltenen Reiz aus. Schon in einem Werk seiner früheren Zeit, der figurenreichen Kreuzigung der Galerie von Modena (Abb. 181) treten all diese Eigenschaften hervor. Eine eigentümliche Bewegtheit bei leidenschaftlichem Ausdruck und gleichzeitig steifer Haltung und schematischen Gewandfalten findet sich auch in der Darstellung von Christus und Magdalena, ebenda. Sein Hauptwerk, die Thronende Madonna zwischen zwei Heiligen in S. Pietro in Modena, zeigt diese Stilmerkmale in gemäßigter Form. Charakteristisch für die paduanische Schulung des Künstlers ist die Gestaltung der drei musizierenden Putten am Fuß des Thrones der Madonna.

Zahlreiche Künstler der Emilia, deren Stil in mehr oder minder hohem Grade sich durch eine Mischung von Einflüssen der Hauptmeister der ferraresischen und der umbrischen Schule erklärt, können hier nur kurz Erwähnung finden.

Pellegrino Munari aus Modena (geb. um 1460, gest. 1523) ist von Bianchi Ferrari ausgegangen, wie die Thronende Madonna mit zwei Heiligen in der Pinakothek von Ferrara beweist; später war er Gehilfe des Raffael in Rom.

Bernardino Loschi aus Parma war ein ungewöhnlich rückständiger Künstler. Seine Madonna zwischen zwei Heiligen in der Galerie zu Modena, dat. 1515 (!), zeigt Reminiszenzen an die paduanische Schule.

Gian Francesco de' Maineri aus Parma (zuerst erwähnt 1489) scheint hauptsächlich in Ferrara tätig gewesen zu sein, wo er vermutlich unter dem Einfluß des Ercole de' Roberti seine Ausbildung erhalten hat. Die wenigen von ihm erfundenen Kompositionen hat er zu verschiedenen Malen aufs Genaueste wiederholt: von einer kleinen hl. Familie gibt es Exemplare in Privatsammlungen von Ferrara und Florenz, ferner im Berliner Museum und im Prado in Madrid, von einem kreuztragenden Christus finden sich genaue Repliken in der Galerie von Modena, in den Uffizien und in der Galerie Doria in Rom.

Marco Meloni aus Carpi erscheint in einem seiner frühesten Bilder, der Thronenden Madonna mit zwei Heiligen

und Stiftern in der Galerie von Modena noch durchaus umbrisch. Ein späteres Werk, die Thronende Madonna mit vier Heiligen, ebenda (dat. 1504) verbindet bei wesentlich größerem dekorativem Reichtum paduanische mit bellinesken Elementen.

In Parma war neben Bernardino Loschi (s. oben) und Francesco Tacconi (s. oben S. 148) **Francesco Caselli,** gen. de Temperelli tätig, den wir ebenfalls bereits oben (S. 109) unter den Schülern des Giov. Bellini erwähnt haben. Auch **Filippo Mazzuola** (Mazzola; geb. um 1460 in Parma, gest. ebenda 1505) gehört zu denjenigen Künstlern, die ihre entscheidende Richtung durch Giov. Bellini erhalten haben, wenn auch seinen Bildern eine viel größere Härte und Trockenheit eigen ist (Thronende Madonna mit zwei Heiligen vor einem Baldachin, im Berliner Museum; Christoforus in Budapest). In seinen Bildnissen (ein besonders charakteristisches Beispiel in der Brera in Mailand) lehnt sich Mazzuola an die Art Antonellos da Messina an.

In weiterem Sinne dem bellinesken Kunstkreise darf in seinen späteren Werken auch **Marco Palmezzano** aus Forlì zugerechnet werden (geb. 1456, gest. um 1538). Bilder der früheren Zeit wie die Fresken in der Capella del Tesoro in Loreto und in S. Biagio in Forlì, sowie Tafelbilder wie die Krönung Mariae der Brera (dat. 1492) zeigen durchaus den Stil seines Lehrers, des Melozzo da Forlì. Auch in Werken wie den beiden Darstellungen der Verkündigung in der Pinakothek von Forlì ist der bellineske Einfluß noch gering. Dagegen erscheint ein Bild wie das Triptychon der Madonna mit Heiligen in S. Biagio in Forlì unmittelbar von Giambellinis Altarwerk in den Frari inspiriert. Auch die beiden Altarbilder der Thronenden Madonna mit Heiligen in der Vatikanischen Pinakothek in Rom (1570 und 1537) schließen sich in der gesamten Anordnung, vor allem in der Gestaltung der Architektur aufs Engste an venezianische Vorbilder an, obwohl Reminiszenzen an Melozzo da Forlì und Francia auch in diesen Werken nicht fehlen. Ebenso bewahrt die Färbung in ihrer Kühle und Trockenheit immer ihre Eigenart.

181. F. de'Bianchi Ferrari. Kreuzigung Christi. Modena, Galerie.
Phot. Alinari.

182. Giorgione. Schlummernde Venus. Dresden, Galerie.

Das Cinquecento.

Venedig.

Am Anfang der venezianischen Hochrenaissance steht eine überragende Künstlerpersönlichkeit, die, bei den Zeitgenossen hochberühmt, in der neuesten Zeit in ihrer Bedeutung völlig verdunkelt und mit einem Schleier des Geheimnisses umgeben worden ist: **Giorgione.** Dieser Künstler, von den Alten neben Leonardo und Correggio als Bahnbrecher der neuen Kunst gefeiert, wurde in der Gegenwart dadurch, daß man ihm nur eine ganz geringe Anzahl mit völliger Sicherheit beglaubigter Werke hat zuschreiben wollen, zu einem zwar begabten und höchst eigenartigen Nachfolger des Giovanni Bellini herabgedrückt, dessen Kunst wohl in mancher Hinsicht über das Quattrocento hinausführt, dessen Bilder jedoch in keiner Weise den Ruhm rechtfertigten, Werke eines eigentlichen Bahnbrechers der neuen Zeit zu sein — würdig, mit den Schöpfungen des Leonardo in einer Reihe genannt zu werden. Es ist das Verdienst Ludwig Justis, das Œuvre des Giorgione, teils durch Heranziehung der alten Quellen, teils auf Grund sorgfältiger Untersuchung der Originale, wiederhergestellt zu haben; wir erkennen jetzt wieder Giorgione deutlich als den, der er seinen Zeitgenossen war: der Schöpfer einer neuen Kunst, neuer Bildformen und neuer Bildinhalte, der bahnbrechende Meister, der die Kunst nicht nur von der Befangenheit

des Quattrocento zur Freiheit der Hochrenaissance geführt hat, sondern der auch in seinen letzten Werken sehr deutlich — wenn auch nur in Ansätzen — bereits die Wendung zum Barock vorbereitet, als künstlerische Gesamtpersönlichkeit von außerordentlicher Größe: „eine Seele von reicher Empfindung, von tiefem Menschentum, von sprudelnder Schaffenskraft, von hinreißendem Zauber. Eine Seele der höchsten und edelsten Art, feiner als Tizian, ehrfürchtiger als Tintoretto“ (L. Justi).

Giorgio da Castelfranco, genannt Giorgione, wurde um 1478 in Castelfranco (im Trevisanischen) geboren, anscheinend niederer Herkunft (seine Abstammung von der vornehmen Familie der Barbarelli ist Legende). Er scheint frühzeitig nach Venedig gekommen zu sein und war dort jedenfalls Schüler des Giovanni Bellini. Ebenso wie sein ungemein liebenswürdiges, gefälliges Wesen wird seine ungewöhnliche musikalische Begabung gerühmt. Er starb im Jahre 1510 an der Pest. Charakteristisch ist die Erzählung, die sich an sein Ende knüpft: er habe durch den Kuß einer pestkranken Geliebten den Tod gefunden.

183. Giorgione (?). Die Feuerprobe des Moses. Florenz, Uffizien.

Als eines der frühesten Werke des Künstlers darf mit einiger Wahrscheinlichkeit das kleine „Urteil des Salomo“ in den Uffizien angesehen werden, das, noch ein wenig unbeholfen in der Figurenbildung, im Geschmack der Farben sowie im Landschaftlichen schon deutlich auf Giorgione hinweist. Als Gegenstück dieses Bildes entstand einige Jahre später eine „Feuerprobe des Moses“, ebenda (Abb. 183).

Dasjenige Werk, in dem zum ersten Male die ganze Größe des Künstlers offenbar wird, ist das Altarwerk in der Kirche in Castelfranco, die Madonna mit den hl. Franziskus und Georg (Abb. 184), vermutlich um 1504 entstanden, das Werk eines bereits sechsundzwanzigjährigen Meisters. Der Thron, auf dem die Madonna sitzt, erscheint ungewöhnlich weit hinaufgeschoben, die Figuren in eigentümlicher Weise voneinander isoliert. Seine besondere Schönheit zieht das Bild aus der wunderbar feierlichen Stimmung: wie die Heiligen in dämmernder Marmorhalle stehen und die leuchtende Landschaft von draußen hereingrüßt, das bedeutet eine wundervolle Steigerung der in den Werken des Giovanni Bellini ausgesprochenen Tendenzen; die unvergleichlich ruhige Wirkung des Bildes hat in besonderem Maße ihren Grund darin, daß — im Gegensatz zu den meisten früheren Altarbildern der venezianischen Kunst — alle Kontraste in den Richtungen und Neigungen der Köpfe vermieden sind. Nicht mit Unrecht hat man in den Frühwerken des Giorgione einen Einfluß der Kunst des Perugino (der 1494 und 1496 in Venedig sich aufhielt) erkennen wollen.

Etwa zu gleicher Zeit entstand das Bild der sog. „drei Philosophen“ in Wien: drei sinnende Männer in eine geheimnisvoll träumerische Abendlandschaft gestellt (über den Inhalt des Bildes

184. Giorgione. Madonna mit den hl. Franziskus und Georg. Castelfranco, Dom.

vgl. unten S. 174), sowie die „Judith" der Ermitage in Leningrad (Abb. 185), schon cinquecentesk in der massiveren Bildung der äußeren Formen des Körpers, doch außerordentlich melodiös im Umriß und von großer Zartheit der Empfindung, ohne irgendwelche dramatische Züge. Auf etwa der gleichen Stilstufe steht das Porträt eines jungen Mannes im Berliner Museum, ein Bildnis von einer zarten Innerlichkeit des Ausdrucks, das in der damaligen italienischen Porträtkunst nicht viele seinesgleichen hat.

Das schönste Landschaftsbild des Meisters ist die sog. „Familie des Giorgione" in der Sammlung Giovanelli in Venedig (Abb. 186); wie in kaum einem anderen Bilde des Malers — wenige seiner Werke befinden sich in so gutem Erhaltungszustand — kann man hier den Reichtum und die Kraft seiner Farbe bewundern. Zum ersten Male sind hier auch — im Gegensatz zu der Art der früheren Venezianer — Landschaft und Figuren durchaus einheitlich empfunden; die Landschaft erscheint nicht nur als ein, wenn auch noch so liebevoll gestalteter Hintergrund der Figuren; es ist vielmehr ein einheitlicher Bildraum geschaffen, in dem Figuren und Landschaft eine unauflösliche Einheit bilden.

Im Jahre 1508 hat der Künstler für den Fondaco dei Tedeschi, das Kaufhaus der Deutschen, Fresken ausgeführt, die, von der feuchten venezianischen Luft verzehrt, uns nur in Stichen des Zanetti überliefert sind: zwei Figuren in lebhaft bewegten, kontrapostischen Stellungen, die deutlich den Einfluß florentinisch-römischer Kunst zeigen, sowie eine stehende Frau in einer Nische, in antikischer Haltung. Ähnliche Tendenzen treten nun auch in den mehrfigurigen Kompositionen des Künstlers hervor: das noch ein wenig lose Gefüge des Altarwerkes von Castelfranco verfestigt sich und wird durch Kontraste bereichert; es entstehen Kompositionen wie die „Madonna mit den hl. Rochus und Antonius" im Prado (Abb. 187; unvollendet; neuere Kritiker haben fälschlich, nur auf Grund von Photographien, als Leere und Schwäche ausgelegt, was lediglich Grund des unvollendeten Zustandes ist), sowie das ebenfalls unvollendete „Urteil Salomos" im Besitz von Mrs. Ralph Bankes in Kingston Lacy, 1507/08 gemalt (wenn es, wie wir glauben mit Recht, mit einem zu dieser Zeit entstandenen, für den Saal des obersten Staatsgerichts im Dogenpalast bestimmten Bilde identifiziert wird), ein Werk ebenso bewundernswert durch die Fülle der Bewegung und den Reichtum der Gegensätze, wie durch die ungewöhnliche Lebendigkeit des Ausdrucks; alle Vielfältigkeit ist zusammengehalten und beruhigt durch einen einfachen und doch höchst wirkungsvollen architektonischen Hintergrund, eine symmetrische Säulenarchitektur. — Wesentlich freier noch und mannigfaltiger in der Anordnung ist die „Adultera" im Museum in Glasgow, ungewöhn-

lich bedeutend und eigenartig in den Typen und der Auffassung (namentlich die Figur der Ehebrecherin).

In der späteren Zeit kehrt der Künstler gelegentlich wieder zu einer beruhigteren, jetzt fast klassisch erscheinenden Kompositionsweise zurück. Das schönste Beispiel dieses Stiles ist die „schlummernde Venus" der Dresdener Galerie (Abb. 182), die das nicht wieder übertroffene Vorbild für zahlreiche spätere ähnliche Darstellungen der venezianischen Malerei geworden ist. (Die Landschaft und der jetzt übermalte Cupido zu Füßen der Venus sind von Tizian hinzugefügt, der das von Giorgione nicht vollendete Bild fertig gemalt hat. Auch das weiße Tuch im Vordergrund ist keinesfalls von Giorgiones Hand. Man muß sich dieses Tuch mit seiner viel zu starken Helligkeit fortdenken und den Cupido hinzufügen, wenn man den ursprünglichen Eindruck haben will.)

Eine cinquecenteske Umgestaltung des Familienbildes der Sammlung Giovanelli bedeutet die „Fête champêtre" im Louvre, eine Steigerung der Figuren nach Bedeutung und Größe, ungemein fortgeschritten auch in Technik und Farbauftrag.

Nur in der Anlage von Giorgione, in der Ausführung von seinem Gehilfen und Freunde Sebastiano del Piombo stammt der Crisostomus-Altar in S. Giovanni Crisostomo in Venedig. Gegenüber der zentral-symmetrischen Kompositionsweise des Altarbildes im Prado und des „Urteils Salomos" in Kingston Lacy erscheint hier die Mittelfigur von der Seite gesehen, nicht frontal; die links und rechts befindlichen Gruppen sind bewegt, z. T. im Hereinschreiten dargestellt. Die Typenbildung, namentlich der Frauen, erinnert sehr lebhaft an die „Fête champêtre" im Louvre.

185. Giorgione. Judith. Leningrad, Ermitage.

Einen fast schon barocken Bildgedanken zeigt die Darstellung des „toten Christus im Grabe, von Engeln gehalten", in Treviso, Monte di Pietà, (von späterer Hand erneut und ergänzt) mit der machtvollen Gestalt Christi, die in Verkürzung gesehen schräg in das Bild hineinführt; der Sarkophag ist über Eck gestellt. — Wie der Künstler hier einen in der oberitalienischen Kunst des XV. Jahrhunderts beliebten Vorwurf in einer durchaus freien und großartigen Weise ausgestaltet hat — das Thema des toten Christus im Grabe — so hat er auch dem ebenso alten Motiv der Madonna mit Heiligen in Halbfiguren — in dem Bilde des Louvre — einen völlig neuen Ausdruck gegeben: zum ersten Male sehen wir hier größte Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegung vereinigt mit machtvoller Figurenbildung. Auf Tizian hat offenbar gerade dieses Bild den größten Einfluß ausgeübt.

Zu den von jeher am meisten gefeierten Werken des Giorgione gehört das „Konzert" im Pal. Pitti (Abb. 188). Dieses Bild ist neuerdings, trotz seiner durchaus giorgionesken Konzeption und Stimmung, für Tizian erklärt worden; vielleicht hat Tizian das unzweifelhaft von Giorgione

186. Giorgione. Sog. Familie des Giorgione. Venedig, Palazzo Giovanelli.

angelegte Bild vollendet. Nie wieder ist die verfeinernde und veredelnde Wirkung der Musik in solch ergreifender Weise zum Ausdruck gebracht worden wie in diesem Bilde, am schönsten in den Zügen des Spinettspielers und seinen wunderbar durchgeistigten Händen.

Wohl das letzte, zugleich großartigste und kühnste Werk des Künstlers — leider sehr schlecht erhalten — ist der „Sturm" der Akademie in Venedig (die hl. Markus, Nikolaus und Georg erretten Venedig von der Springflut im Jahre 1340; Abb 189), eine in ihrer Dramatik fast schon an Tintoretto erinnernde Komposition, in dem jetzigen stark restaurierten Zustande schwer zu beurteilen, doch im Entwurf offenbar ein Werk des Giorgione, wahrscheinlich von Palma Vecchio vollendet und von Paris Bordone ergänzt.

Völlig gesichert als Werke des Giorgione sind nur vier der angeführten Bilder: die Madonna von Castelfranco, die sog. drei Philosophen in Wien, die sog. Familie des Giorgione im Pal. Giovanelli und die „Venus" in Dresden; die Zuschreibung der übrigen Bilder an Giorgione darf nur mit einigem Vorbehalt ausgesprochen werden, insbesondere gilt dies von der „Adultera" in Glasgow und dem „Christus im Grabe" in Treviso.

Wir nennen noch eine Anzahl weiterer, strittiger oder ungewöhnlich schlecht erhaltener Bilder.

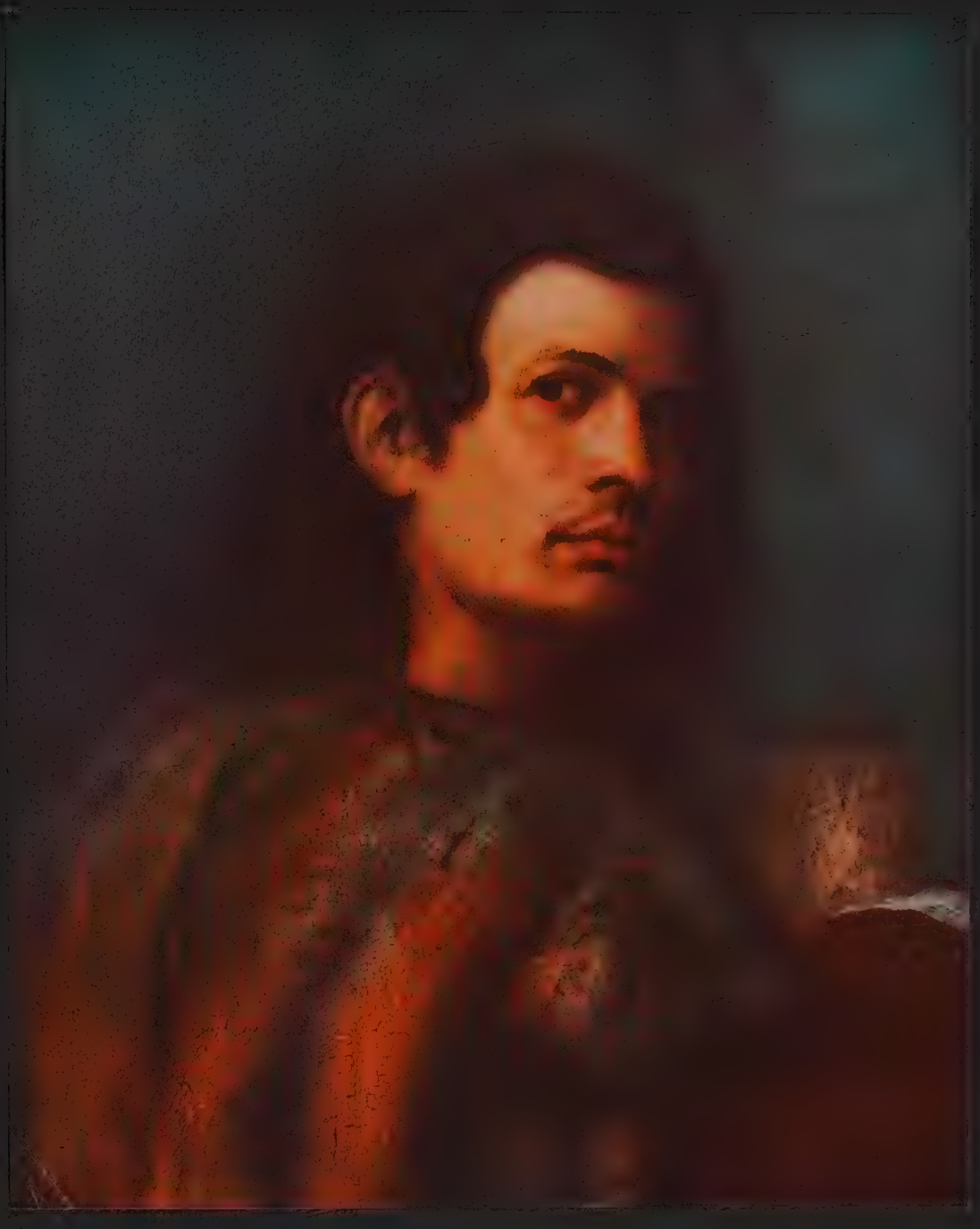
In sehr schlechtem Zustande befindet sich die „Kreuztragung" in S. Rocco in Venedig; daß sie ein Werk des Giorgione aus seiner früheren Zeit ist, kann kaum zweifelhaft sein. In der scharfen Charakterisierung der Köpfe erkennt man deutlich den Einfluß des Leonardo da Vinci.

An das Berliner Bildnis schließt sich, wenn auch etwas später entstanden, die „Salome" der Galerie Doria in Rom an, oft für Tizian gehalten, doch in der Zartheit des Typus, dem sinnenden, fast scheuen Ausdruck der Augen durchaus giorgionesk. Mit Unrecht dem Tizian zugeschrieben ist auch die sog. Schiavona (Caterina Cornaro?) der Sammlung Cook in Richmond, eines der ersten ganz frei entwickelten, großartig aufgefaßten Bildnisse des venezianischen Cinquecento, vermutlich ebenfalls von Giorgiones Hand und ein bedeutsamer Schritt über das Berliner Bildnis hinaus.

Vielleicht Werke der früheren Zeit des Künstlers (die Zuschreibung an Giorgione erscheint uns nicht unbezweifelbar) sind eine „Anbetung der Könige" und eine „Thronszene in freier Landschaft" (beide sehr schlecht erhaltenen Bilder befinden sich in der Londoner Nationalgalerie), sowie eine stilistisch mit diesen Bildern eng zusammengehörige „Anbetung der Hirten" bei Viscount Allendale in London.

Eine Auffindung des Paris, ebenfalls ein früheres Werk des Künstlers, ist uns nur durch eine Radierung des T. van Kessel bekannt; ein Fragment, vielleicht ein Bruchstück des Originals, mit zwei stehenden Hirten, befindet sich in der Galerie zu Budapest.

Das Bildnis des sog. Gattamelata mit seinem Knappen in den Uffizien ist in zu schlechtem Erhaltungszustand, um ein Urteil zu gestatten, steht aber in Zeichnung und Auffassung dem Giorgione entschieden nahe. Das Gleiche gilt von „David mit dem Haupt des Goliath" im Wiener kunsthistorischem Museum und dem „Hirtenknaben" in Hamptoncourt. Auch bei dem weiblichen Bildnis der Galerie Borghese in Rom, dem Bildnis einer



Giorgione (?) Männliches Bildnis.
München, Ältere Pinakothek.

187. Giorgione. Madonna mit den hl. Antonius und Rochus. Madrid, Prado.

Dame mit träumerischem Blick und leichter Bewegung der Arme, erlaubt der schlechte Erhaltungszustand kein unbedingt definitives Urteil, wenn auch die Autorschaft des Giorgione gerade bei diesem Porträt als sehr wahrscheinlich angenommen werden darf.

Ein Spätwerk des Meisters, soweit bei dem auch hier schlechten Erhaltungszustande ein Urteil abgegeben werden darf, ist der sog. Antonio Broccardo der Galerie in Budapest mit dem schräggestellten Kopf mit den sinnenden Augen, dem ungewöhnlich ausdrucksvollen, fast trotzig geschlossenen Mund und der beteuernd auf die Brust gelegten Hand.

Als das vielleicht späteste Bildnis von Giorgiones Hand darf das früher fälschlich dem Palma Vecchio zugeschriebene männliche Porträt in der Münchner Pinakothek betrachtet werden (Taf. IX), ein Werk, das in Auffassung und Ausdruck allen Bildnissen des Palma weit überlegen ist; als völlig gesichert kann man die Zuschreibung des Bildes, das in mancher Hinsicht über die Stilstufe des Giorgione hinausführt, freilich nicht bezeichnen.

Vielleicht nur als Wiederholungen Giorgionescher Gemälde haben einige, in der Erfindung zweifellos auf den Meister selbst zurückgehende, sehr schlecht erhaltene Cassonetafeln zu gelten: „Adonis und Erysichthon" im Museum von Padua, „Apollo und Daphne" im Seminario Patriarcale zu Venedig, sowie „Orpheus und Eurydike" in der Galerie zu Bergamo.

Das Selbstbildnis des Künstlers ist uns in einer Studie im Budapester Museum, einem Fragment in Braunschweig (vielleicht Kopie) und einem Kupferstich von Wenzel Hollar überliefert: ein bedeutender Kopf, der unserer Vorstellung von Giorgiones Größe durchaus entspricht, von einer tiefen Geistigkeit, von energischen und ausdrucksvollen Formen, von edler und verfeinerter Sinnlichkeit.

In der Deutung des Inhalts der Bilder des Giorgione besteht unter den Gelehrten nicht geringe Meinungsverschiedenheit. Wickhoff hat, in einer durchaus unbefriedigenden Weise, die „drei Philosophen" in Wien und die sog. Familie des Giorgione im Pal. Giovanelli mit antiken Sagen (Vorgängen aus Vergils Aeneis und aus der Thebais des Statius) erklären wollen. Weitaus am überzeugendsten ist die kürzlich von G. F. Hartlaub vorgetragene Interpretation, wonach die Werke des Giorgione aus den Gedankenkreisen und Anschauungen der geheimen Gesellschaften und „Akademien" sich erklären lassen, die in der Renaissance eine so große Rolle spielten; einer dieser Akademien, die als Vorläufer unserer heutigen Freimaurerlogen zu betrachten sind, habe vermutlich Giorgione selbst als Mitglied angehört. In der Tat finden sich überall in den Bildern des Giorgione die zum Teil noch heute in den Freimaurerlogen gebräuchlichen Lehrbilder und Symbole dieser geheimen Gesellschaften wieder: in den

188. Giorgione. Das Konzert. Florenz, Pal. Pitti.

„drei Philosophen" in Wien Winkelmaß und Zirkel in den Händen des jüngeren Mannes, ein Blatt mit geheimnisvollen Schriftzeichen in den Händen des Greises; in der sog. Familie des Giorgione im Pal. Giovanelli die zwei Säulenstümpfe auf einem Portikus mit Schwelle, die zu den ältesten Symbolen des freimaurerischen Lehrkreises gehören, sowie — ebenfalls scheinbar gänzlich unmotiviert — ein halbverfallener Portikus (Loggia, „Loge"). Vor allem aber zeigen auch die Bildnisse Schriftzeichen und Symbole (z. B. der Budapester sog. Broccardo einen Hut als Sinnbild des „aufgefreiten Meisters" sowie eine „Hekate"), die bisher einer befriedigenden Deutung durchaus unzugänglich waren, von Hartlaub aber als geheime Erkennungsmerkmale oder Sinnbilder der „Akademien" und „Orden" nachgewiesen werden. In diesem Sinne erklärt Hartlaub die „drei Philosophen" in Wien als die symbolischen Vertreter der „drei Grade des Bundes" vor der „Saturnhöhle": drei Männer sind nach Alter, Tätigkeit, Temperament und Tracht als symbolische Vertreter der drei typischen Einweihungsgrade gekennzeichnet, wie sie in Mythos, Spekulation und Ritual sowohl der „hermetischen" Adepten- wie der „akademischen" Philosophenbünde der Renaissance eine Rolle spielen. Sie sind demgemäß mit allerlei Lehrzeichen der hermetischen „Kunst" ausgestattet und mindestens der Vertreter des ersten, jüngsten Grades ist, wie es seiner Aufgabe entspricht, deutlich als typischer „Saturnier" gekennzeichnet. — Das sog. Konzert im Pal. Pitti (Abb. 188) zeigt im Sinne dieser Interpretation den „Eingeweihten" zwischen den Männern der „Kirche" und der „Welt"; die „Fête champêtre" im Louvre ein „musikalisch-erotisches Gemeinschaftsidyll in verschwiegener Natur".

Betrachtet man Giorgiones Kunst im ganzen und im Unterschied zu der der übrigen Venezianer, so muß in erster Linie betont werden, daß Giorgione viel weniger als die anderen Venezianer von der Tradition gebunden ist. Von Byzantinischem ist in seinen Werken nichts zu spüren. Viel näher als alle übrigen Venezianer steht er der Natur — was keineswegs nur in seinen Landschaften zum Ausdruck kommt. Der Farbengebung ist die oft ein wenig allgemein-abstrakte Flächigkeit der venezianischen Tradition fremd; farbige Pikanterien und farbiges Kleinwerk beschäftigen das Auge. Ihre besondere Schönheit zieht die Farbe aus der Leuchtkraft der natürlichen Lichtwirkung — auch dies ein naturalistisches Moment. Das farbige Bild erreicht seine einheitliche Bindung eben durch die Kraft der natürlichen Lichtwirkung und durch einen organischen Rhythmus von Hell und Dunkel, nicht etwa durch einen gleichmäßigen Schleier der Textur der Leinwand oder andere Bindungen in flächenhaftem Sinne. Überhaupt tritt das flächenhafte Element, ebensowie alles Ornamentale, stets der natürlichen Raumwirkung gegenüber durchaus in den Hintergrund. Das Individuell-Seelische hat für den Künstler immer eine besondere Bedeutung. Seine Malerei ist in erster Linie Ausdruck eines Geistigen, erst in zweiter Linie Gestaltung formaler Bildgedanken. Es scheint, als wenn bei ihm in höherem Grade als bei so vielen anderen Venezianern die kühne und großartige Kompositionsweise seiner späteren Bilder — wir denken dabei namentlich an die „Adultera" in Glasgow, den „Christus im Grabe" in Treviso oder den „Sturm" der Akademie — nicht „artifiziell" aufzufassen ist, nicht einer formalen Tendenz ihren Ursprung verdankt, sondern vielmehr als unmittelbarster Ausdruck „gegenständ-

189. Giorgione. Der Sturm. Venedig, Akademie.

licher Phantasie" betrachtet werden darf. Daraus erklärt es sich auch, daß gleichzeitig mit diesen bewegten Kompositionen so einfach-ruhige Werke wie die „schlummernde Venus" oder das „Konzert" entstehen konnten. Kaum ein anderer italienischer Künstler der Renaissance ist in seinem Schaffen so „naiv" — im eigentlichsten Sinne dieses Wortes — gewesen, kaum ein anderer war so gänzlich frei von konventionellen formalen Schemata irgendwelcher Art.

* * *

Giorgione, der ebenso in formaler Hinsicht — durch seine unerhört neuen und großartigen kompositionellen Erfindungen, wie gegenständlich — er ist der erste, der die bis dahin fast ausschließlich religiösen Stoffe durch andere ersetzt hat — der venezianischen Kunst neue Wege wies, starb in noch jungen Jahren; es ist müßig, darüber nachzudenken, welche Entwicklung ihm etwa noch beschieden gewesen wäre, wenn ihn nicht, zweiunddreißigjährig, die Pest dahingerafft hätte. So war es seinem größten Nachfolger, **Tiziano Vecellio,** vorbehalten, im Laufe eines fast hundertjährigen Lebens den venezianischen Idealen die letzte Ausprägung und Vollendung zu geben.

Überblickt man Tizians Schaffen, so setzt in erster Linie immer wieder das außerordentliche

Gleichmaß in Erstaunen, mit dem dieser Künstler, der durch drei Generationen hindurch die Kunst seiner Zeitgenossen sich wandeln sah, dem ursprünglich venezianischen Ideal treu blieb; wohl hat auch er, wie kaum ein zweiter, seine Ausdrucksmittel gewandelt — der Grundton seines Schaffens ist der gleiche geblieben. Wie sehr er auch im Einzelnen von fremder Kunst berührt wurde — immer triumphiert in seinen Werken das Ideal einer letzten Harmonie und Verklärung des Daseins, das er wie kein anderer in einer höchsten, menschheitsbeglückenden Vollendung ausgebildet und der Nachwelt überliefert hat.

Tizian hat sich überaus langsam entwickelt; die Periode, die als seine Frühzeit anzusehen ist — von etwa 1500—1518 — reicht bis zu seinem vierzigsten Lebensjahre. Man hat diese Zeit die giorgioneske Periode des Künstlers genannt und darf an dieser Bezeichnung wohl festhalten, wenn man sich auch darüber klar sein muß, daß die Unterschiede Tizians von Giorgione, die in der großen inneren Verschiedenheit beider Künstler begründet liegen, ebenso bedeutend sind wie die Ähnlichkeiten. Tizian fehlt jene Innerlichkeit, jene subtile Zartheit, die Giorgiones Werke so oft auszeichnet; er ist von Anfang an, um nicht zu sagen robuster, so doch unkomplizierter, unbekümmerter, von geringerer Differenziertheit; was er ausdrücken will, sagt er kräftiger, mit ganz anderem Pathos. Seine Kunst ist monumentaler, klassischer, zugleich repräsentativer. Jene große signorile Geste, die Tizian nicht selten, namentlich in den Porträts und profanen Darstellungen spüren läßt, findet sich niemals bei Giorgione. In jenem Mangel an Subtilität liegt andererseits Tizians Stärke: nur auf das Allergrößte gerichtet, hat er Monumentalität und Freiheit, Pracht und Fülle des Daseins, Weite des Lebensgefühls wie kaum ein zweiter Künstler zum Ausdruck gebracht. Von Tintoretto unterscheidet ihn seine ganz andere Bejahung des Daseins — ethische und soziale Empfindungen, Mitgefühl für die leidende Menschheit sind ihm fremd geblieben. Es ist nicht zu verwundern, daß Tizian in besonderem Grade von der römischen Antike berührt wurde, mußte doch das von Monumentalität ebenso wie von großartigem Pathos erfüllte Wesen dieser Kunst seiner eigenen Natur besonders entsprechen. Wie sehr oft Haltung und Bewegung seiner Figuren antiken Skulpturen nachempfunden sind, hat Hetzer an einzelnen Beispielen nachgewiesen.

Das Schaffen des Künstlers zerfällt in vier Perioden: eine erste, giorgioneske Epoche, von etwa 1500—1518, eine Zeit von merkwürdiger Unentschiedenheit, fast Zaghaftigkeit. Von giorgioneskem Einfluß darf man nicht nur angesichts der Bildnisse sprechen, denen ein wenig — nicht allzuviel — von jener träumerischen Stimmung der Werke des Giorgione eigen ist, sondern auch angesichts der großen Kompositionen, in denen das landschaftliche, sowie überhaupt das Stimmungselement eine besondere Bedeutung hat. Man darf indes nicht verschweigen, daß der junge Tizian in jeder Hinsicht hinter Giorgione zurücksteht; es ist ihm in dieser Zeit nichts gelungen, was sich in Kühnheit und Großartigkeit der Erfindung Schöpfungen wie „Christus im Grabe" in Treviso oder dem „Sturm" der venezianischen Akademie an die Seite stellen läßt; die großen Kompositionen dieser Zeit wie die Fresken in der Scuola del Santo in Padua, die erst nach Giorgiones Tode entstehen, zeigen in mancher Hinsicht noch eine merkwürdige Befangenheit. Erst gegen Ende des zweiten Jahrzehntes, gegen 1516—18, wird Tizians Kunst im eigentlichen Sinne „frei". Es ist ungemein charakteristisch, daß die bedeutendste und vollkommenste Schöpfung aus Tizians Frühzeit: die „Himmlische und irdische Liebe" der Galerie Borghese in Rom (Abb. 191), ein Thema von größter Einfachheit darstellt: zwei Figuren in ruhiger Haltung, in einer Fläche stehend, vor landschaftlichem Hintergrund.

Die zweite Periode, von etwa 1518—28, darf als die der großen Kompositionen bezeichnet werden, sie wird eingeleitet durch die „Assunta", die 1518 vollendet wurde (Abb. 194).

Zahlreiche andere, ebenso bedeutende kompositionelle Schöpfungen schließen sich an: die „Madonna in der Glorie“ in S. Domenico in Ancona (Abb. 197), ein Bild verwandten Gegenstandes in der vatikanischen Galerie, „Bacchus und Ariadne“ in London (Abb. 198) und — 1526 vollendet — die Madonna Pesaro in den Frari (Abb. 199). Dieses Bild ist die erste Schöpfung des Meisters, in der ein diagonaler Bewegungsstrom von größter Stärke das Bild beherrscht. Noch überboten wird die Kühnheit der Kompositionsprinzipien dieses Bildes in der leider untergegangenen „Ermordung des Petrus Martyr“ in S. Giovanni e Paolo in Venedig.

190. Tizian. Thronender hl. Markus. Venedig, S. Maria della Salute.

Die folgenden Jahrzehnte setzen die in den zwanziger Jahren begonnene Ausbildung der großen, frei bewegten Komposition nicht fort; die Entwicklung der Komposition kommt zu einem Stillstand, doch darf man wohl behaupten, daß sie bereits auf einem Höhepunkte angelangt war, der eine Weiterentwicklung kaum mehr denkbar erscheinen ließ. In der nunmehr einsetzenden dritten Epoche wird das Interesse des Künstlers, den ihm zufallenden Aufträgen entsprechend, ganz und gar durch Porträts in Anspruch genommen. Natürlich fehlt es auch in dieser Zeit nicht völlig an größeren Figurenkompositionen — es waren auch diese gelegentlich durch Aufträge bedingt, wie wenig aber der Künstler in dieser Periode auf große Komposition wirklich eingestellt war, geht daraus hervor, daß alle Kompositionen, die in dieser Zeit entstehen, in mehr oder minder hohem Grade Nachahmungen fremder Vorbilder gewesen sind. Tizian ist oft außerordentlich lebhaft von fremder Kunst berührt worden, es darf dies, ohne seine Größe schmälern zu wollen, zugegeben werden; nie aber ist der Einfluß fremder Kunst ein so maßgebender und bestimmender wie in den Kompositionen dieser Zeit. Was den Künstler in diesen beiden Jahrzehnten durchaus beschäftigte, was ihn ganz und gar ausfüllte, waren Porträtschöpfungen.

Gegen 1550 beginnt die vierte Periode, die Spätzeit des Künstlers, Tizian war jetzt über 70 Jahre alt. Das Interesse an den Bildnisschöpfungen läßt nach; die große frei bewegte Komposition tritt wieder in den Vordergrund. Was aber der Spätzeit, dem Altersstil des Meisters, in erster Linie ihr Gepräge verleiht, ist das Moment des Malerischen. Niemals früher hatten die Gegensätze von Licht und Schatten eine solche Rolle gespielt wie in den Werken der letzten

191. Tizian. Himmlische und irdische Liebe. Rom, Gal. Borghese.

Zeit. Farbe und malerischer Vortrag hatten von jeher in Tizians Schaffen größte Bedeutung, aber erst jetzt finden wir jene äußerste malerische Auflockerung der Fläche, die das Vorbild für Velazquez und für den modernen Impressionismus geworden ist, die aber Tizian — es ist dies seine besondere Eigentümlichkeit und das was seinen Kolorismus durchaus von dem der späteren Maler unterscheidet — mit einem ungewöhnlichen Grad von Schönfarbigkeit verbindet. Die ersten Werke des Spätstils, die frühesten Schöpfungen, die die malerisch ganz aufgelöste Farbfläche zeigen, sind die gegen 1550 entstandenen Bilder „Sisyphus" und „Prometheus" im Prado. Zu einer völligen Einheitlichkeit des malerischen Stils ist Tizian nicht gekommen — wir werden hiervon noch später zu sprechen haben.

Tizian wurde in Pieve di Cadore, einem Gebirgsorte am Südrand der Dolomiten, vermutlich um 1476 oder 77 geboren. Man hat neuerdings ein sehr viel späteres Geburtsjahr — um 1489 — annehmen wollen, doch steht diese Behauptung mit verschiedenen glaubwürdigen Nachrichten von Zeitgenossen des Meisters, die uns namentlich in Briefen erhalten sind, durchaus in Widerspruch. Tizian stammt aus altem Hause (1321 wurde Ser Guecello — daher der Name Vecellio — di Tommaso du Pozzale zum Podestà von Cadore gewählt). Die Vorfahren waren größtenteils Rechtsgelehrte, der Vater des Malers Soldat. Anscheinend schon in jungen Jahren ist Tizian nach Venedig gekommen. Sichere Nachrichten aus seiner Jugend fehlen fast völlig. 1508 ist der Künstler gemeinsam mit Giorgione am Fondaco dei Tedeschi, dem Kaufhaus der Deutschen, tätig. Im Jahre 1510, dem Pestjahr, geht er nach Padua, dort malt er 1511 gemeinschaftlich mit Campagnola Fresken in der Scuola del Santo. 1512 muß der Künstler schon berühmt gewesen sein, er erhält um diese Zeit von dem päpstlichen Sekretär Pietro Bembo die Aufforderung, nach Rom zu kommen und in die Dienste des Papstes zu treten — ein Antrag, den er ablehnt. Aus dem Jahre 1513 ist ein Gesuch Tizians an den Rat der Zehn erhalten, in dem er um den Auftrag bittet, das große Schlachtenbild im Ratssaal auszuführen, ohne Entgelt, doch gegen das Versprechen, daß die erste freiwerdende Maklerstelle am Fondaco dei Tedeschi ihm übertragen werde. Es war diese Maklerstelle (Sensaria) eine Sinekure, die dem Inhaber ein Einkommen von 100 Dukaten jährlich und Befreiung von gewissen Abgaben sicherte und lediglich die Verpflichtung auferlegte, das Porträt des jeweiligen Dogen, ein Votivbild und ein Wappenschild zu malen. Das Gesuch wurde gewährt, dem Künstler ein Atelier bei S. Samuele angewiesen und Tizian begann, das für den Saal des großen Rates bestimmte Bild zu malen; doch widerrief, offenbar auf Grund von Intriguen älterer Maler, die Behörde ihren Entschluß im folgenden Jahre: Tizian könne die Maklerstelle erst erhalten, wenn die älteren Anwartschaften erledigt seien. Mit diesem Entschluß war der Künstler nicht zufrieden und wußte es schließlich durchzusetzen, daß ihm nach dem Tode des Giovanni Bellini die von diesem eingenommene Maklerstelle übertragen wurde. Diese uns durch Urkunden ausführlich belegten Vorgänge sind ein sehr bezeichnendes Beispiel ebenso für die unter den Künstlern in damaliger Zeit spielenden Intriguen wie auch für Tizians Ehrgeiz

und sein Bestreben, sich Einkünfte zu sichern. Der Meister kam übrigens den Verpflichtungen seines Amtes nur sehr lässig nach; auch das versprochene Schlachtengemälde für den Ratssaal wurde nicht fertig, so daß der Rat schließlich mit der Entziehung der Stelle und sogar mit der Rückforderung der bezahlten Honorare drohte. Dies hatte zur Folge, daß Tizian nun endlich — 1538 — das längst versprochene Bild vollendete (es ist bei dem Brande des Dogenpalastes 1577 zugrunde gegangen).

192. Tizian. Flora. Florenz, Uffizien.

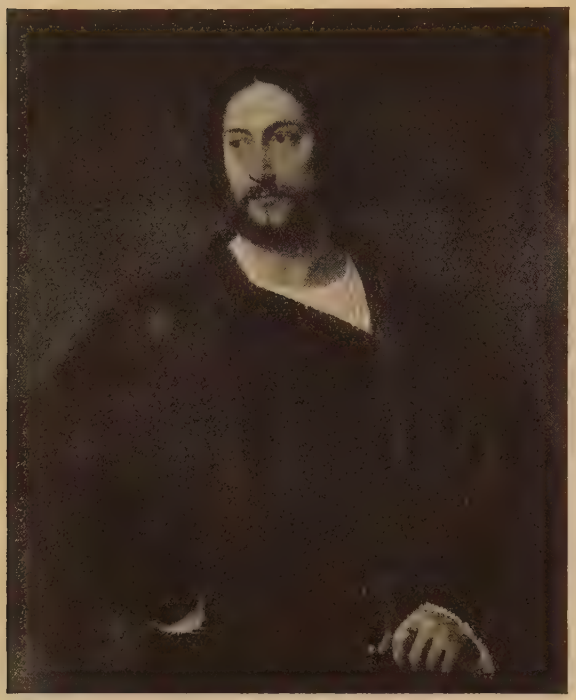
Wenig später — um 1515 — beginnen zuerst die Beziehungen des Meisters zu italienischen Fürstenhäusern, die später im Leben und Schaffen des Künstlers eine so große und besondere Rolle spielen sollten. Alfonso von Ferrara scheint der erste gewesen zu sein, der Tizian mit Aufträgen bedacht hat. Der „Zinsgroschen" der Dresdener Galerie war für Alfons gemalt, und ebenso waren auch die jetzt im Prado befindlichen Gemälde: „Bacchanal und „Venusfest" (Abb. 195 u. 196) sowie „Bacchus und Ariadne" in London (Abb. 198) für die Ausschmückung der düsteren Räume des Kastells von Ferrara bestimmt. Die erste Reise des Malers nach Ferrara, die uns überliefert ist, fand im Jahre 1516 statt; beeilt hat sich der Künstler trotz allen Drängens des Herzogs und seines Bevollmächtigten, Jacopo Tebaldi, auch hier nicht, diese Arbeiten auszuführen; „Bacchus und Ariadne" wurde erst 1523 in Ferrara selbst — der Künstler pflegte alle Bilder, soweit dies möglich war, nicht im Atelier, sondern an dem Ort ihrer Bestimmung fertig zu malen — vollendet.

Noch enger gestalteten sich die Beziehungen des Meisters zu Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua. Schon im Jahre 1523 bemühte sich der damals dreiundzwanzigjährige Fürst, den Maler an seinen Hof zu ziehen. Zahlreiche Arbeiten hat der Künstler für den Herzog ausgeführt: die wundervolle „Grablegung", jetzt im Louvre, ist für die Gonzaga gemalt und befand sich ursprünglich im Palast zu Mantua; das Bildnis des Herzogs bewahrt jetzt der Prado. Das Verhältnis zum Herzog war ein besonders freundschaftliches, wie der Ton der Briefe deutlich erkennen läßt, und erstreckte sich bis zu seinem Tode (1540).

Die größte Zahl der für Mantua gemalten Bilder ist leider untergegangen, insbesondere die elf Cäsarenbilder, für einen Saal des Mantuaner Schlosses gegen Ende der dreißiger Jahre entstanden. Ein Porträt der Mutter des Federigo Gonzaga, Isabella d'Este, findet sich in einem Briefe von 1534 erwähnt und darf in einem Bilde des Wiener kunsthistorischen Museums wiedererkannt werden; es ist interessant, aus diesem Brief zu erfahren, daß die sechzigjährige Fürstin den Künstler beauftragt hatte, ihr Bild nach einem aus ihrer Jugendzeit stammenden Porträt anzufertigen! So hat denn Tizian hier ein mehrere Jahrzehnte früher entstandenes Bild des Francesco Francia kopiert.

Federigo Gonzagas Schwester war Eleonora, Herzogin von Urbino, die der Künstler mit ihrem Gatten, Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, in zwei heute in den Uffizien befindlichen Bildern porträtiert hat (1536—38). Die Ähnlichkeit, die die Herzogin in diesem Bilde mit der herrlichen sog. Bella im Pal. Pitti (Abb. 203) und der „Venus von Urbino", einer liegenden Frauengestalt mit zwei Dienerinnen im Hintergrunde, in den Uffizien, zeigt, hat zu der Annahme geführt, daß auch in diesen Bildern der Meister die Herzogin dargestellt habe; daß die Herzogin sich habe nackt malen lassen, darf jedoch als ausgeschlossen gelten.

Nicht nur an auswärtigen Fürstenhöfen, sondern auch in Venedig selbst war bereits in den zwanziger Jahren Tizian als einer der größten Künstler seiner Zeit anerkannt. Der Doge Andrea Gritti, der 1523 sein Amt antrat, hat den Künstler in besonderem Grade ausgezeichnet, sich mehrfach von ihm porträtieren lassen, sowie Tizians Verwandten, seinem Vater sowohl wie seinem Schwager, Stellungen verschafft. Das Votivbild des Dogen von Tizians Hand: Andrea Gritti, von dem hl. Markus empfohlen, kniet vor der Madonna, wurde 1531 in der Sala del



193. Tizian. Männliches Bildnis. München, Ältere Pinakothek.

Collegio des Dogenpalastes aufgestellt; leider ist auch dieses Bild bei einem Brande des Jahres 1574 zugrunde gegangen.

Von entscheidender Bedeutung wurde für Tizians Leben die Bekanntschaft mit Kaiser Karl V., die dem Meister zuerst durch seinen Freund, den Markgrafen Federigo Gonzaga von Mantua, vermittelt wurde, anläßlich der Anwesenheit Karls in Bologna und Mantua 1530. Schon in diesen Jahren durfte der Künstler ein Bildnis des Kaisers malen (stehend in voller Rüstung; heute im Prado). Wie es heißt, hatte auf Karl bei seinem Besuch des Schlosses von Mantua von allen dort aufgehäuften Kunstschätzen und Altertümern nichts so großen Eindruck gemacht wie das Porträt Federigo Gonzagas von Tizian, und er war von dem lebhaften Wunsch erfüllt, sein eigenes Bildnis, von Tizian gemalt, zu besitzen. In der Folgezeit befestigten sich die Beziehungen des Künstlers zu Karl V. immer mehr. Der Kaiser überhäufte ihn mit Ehren; in einer 1533 ausgestellten Urkunde nannte er ihn den „Apelles seiner Zeit" und spricht seine Ernennung zum Grafen des Lateranischen Palastes und zum Mitglied des kaiserlichen Hofes und Staatsrates mit dem Titel eines Pfalzgrafen aus sowie zum Ritter vom goldenen Sporn mit den Abzeichen von Schwert und Kette. — Es war natürlich, daß der Künstler auf diese Weise in nähere Beziehung auch zu allen Edlen am Hofe des Kaisers trat. Das Bildnis des Feldherrn Hippolito Medici (jetzt im Pal. Pitti) entstand um 1532; etwa zu gleicher Zeit die „Allegorie des Alfonso Davalos, Marchese del Vasto" (im Louvre); der Überlieferung nach ist hier der Abschied des berühmten zum Kampf gegen die Türken entsandten Heerführers von seiner Gemahlin dargestellt. Um 1541 hat der Künstler den großen Feldherrn noch einmal gemalt, wie er, von seinem Sohn Ferrante Francesco begleitet, eine Ansprache an seine Soldaten hält (Bild im Prado; Abb. 206). — Wenige Jahre nach ihrer ersten Begegnung bereits versuchte Karl, den Künstler an seinen Hof zu ziehen, jedoch umsonst; Tizian wollte seine Freiheit nicht aufgeben.

In die vierziger Jahre fallen die Beziehungen des Meisters zum Haus Farnese, das seinem Haupte, dem Papst Paul III. Farnese, seinen Ruhm verdankte. 1542 porträtierte Tizian auf Empfehlung seiner Freunde Pietro Bembo, des früheren päpstlichen Sekretärs, jetzt Kardinals, sowie des Gianfrancesco Leoni den jungen Ranuccio Farnese, den Enkel des Papstes, der damals in Padua die Universität besuchte (dieses Bildnis ist nicht mehr erhalten). Wenige Jahre später (1545) war der Meister zum ersten Male in Rom, mit fürstlichen Ehren empfangen; ihm wurde Wohnung im Belvedere, in nächster Nähe des Papstes und seiner Angehörigen, angewiesen; Vasari war sein Führer durch die Antikensammlungen, die ihm den allergrößten Eindruck machten — bemerkenswert ist seine lebhafte Klage, nicht schon zwanzig Jahre früher in Rom gewesen zu sein. Die Bildnisse der Farnese, die Tizian hier gemalt hat, das Brustbild des Papstes (Abb. 201) sowie das Gruppenbildnis des Papstes im Stuhl sitzend mit seinen Enkeln, Alessandro und Ottavio Farnese (Abb. 202) gehören zu den bedeutendsten Porträtschöpfungen des Künstlers.

1546 wurde Tizian, der ein Jahr vorher nach Venedig zurückgekehrt war, von Kaiser Karl eingeladen, nach Augsburg zu kommen, wo der Reichstag stattfand und alle deutschen Fürsten versammelt waren. Karl befand sich damals auf der Höhe seines Ruhmes; die Schlacht von Mühlberg (1547) hatte ihn zum unumschränkten Herrn auch in Deutschland gemacht. Tizian malte den Kaiser hoch zu Roß, als Sieger in der Schlacht von Mühlberg (Bild im Prado); ein zweites Bild (in München), das ebenfalls damals entstand, zeigt ihn im Lehnstuhl sitzend. — Acht Monate blieb Tizian in Augsburg, und noch ein zweites Mal, 1550, kehrte er, ebenfalls auf einen Ruf des Kaisers, dorthin zurück. Während dieses Aufenthaltes malte er zum ersten Male Karls Nachfolger, Philipp. Für die spanischen Habsburger ist der Meister bis zu seinem Lebensende tätig gewesen, noch aus seinem letzten Lebensjahre, 1576, ist ein Brief an Philipp erhalten; wohl selten hat, mit Ausnahme des Velazquez, ein Maler

bei einem Fürsten so viel Hingabe und Verständnis gefunden wie Tizian vor allem bei Karl V. Noch auf seinem Sterbebette, in der Klosterzelle von S. Yuste, verlangte der große Kaiser das Gemälde der Trinität zu sehen, das er selbst einst bei Tizian bestellt hatte (heute unter dem Namen „Gloria" im Prado) und die Augen des Sterbenden hingen an dem Bilde, „bis daß die Ärzte in Angst gerieten".

Der Weltruhm des Meisters, die zahlreichen, immer wiederholten Bitten der Fürsten und großen Herren, von ihm gemalt zu werden, die Ehren und Würden, die der Kaiser ihm zuteil werden ließ — alles das hatte dem Künstler in Venedig eine Stellung und ein Ansehen verschafft, wie es kaum jemals früher ein anderer Maler besessen hat. Diesem Ruhm entsprach der große Stil seines Lebens. Er bewohnte — seit 1531 — ein schönes Haus im Stadtteil Biri grande, bei S. Canciano, unweit der Fondamente nuove, von wo man frei über die Lagune nach Murano und nach den Alpen hinüberschauen konnte, und in dem die bedeutendsten Männer des damaligen Italien aus- und eingingen. Hier besuchte den fast Hundertjährigen, kurz vor seinem Tode, als er bei der Reise von Polen nach Frankreich Venedig berührte, Heinrich III. Tizians bester Freund war der berühmte, freilich nicht minder berüchtigte Dichter und Pamphletist Aretino, aber auch mit dem Architekten Sansovino und vielen anderen bedeutenden Männern war der Meister eng befreundet und hat zahlreiche Beweise seiner oft außerordentlichen Anhänglichkeit und freundschaftlichen Gesinnung gegeben.

Geheiratet hatte der Meister 1525 Cecilia, die Tochter eines Barbiers aus einem kleinen Orte seiner Heimat, mit der er bereits mehrere Jahre vor der Verehelichung zusammen gelebt hatte. Sie starb 1530 und hinterließ ihm zwei Söhne, Pomponio und Orazio, sowie zwei Töchter, von denen die eine als Kind starb; die andere, Lavinia, vermählte sich 1555 mit Cornelio Sarcinelli aus Serravalle; von ihrem Vater erhielt sie die fürstliche Mitgift von 1800 Dukaten.

194. Tizian. Himmelfahrt Mariä. Venedig, Frari.

Wenn etwas geeignet erscheinen kann, das Bild des Menschen Tizian zu trüben, so ist es die unablässige Sucht nach Geldgewinn, die Habgier, die aus so vielen Briefen des Meisters spricht. Es wäre aber Unrecht, seinen Charakter und seine menschliche Größe, wie dies oft geschieht, darum ganz allgemein über Gebühr herabsetzen zu wollen. Man stelle nur diesen allzu menschlichen Schwächen die rührende Fürsorge für seine Familie gegen-

195. Tizian. Ein Bacchanal. Madrid, Prado. Phot. Anderson.

über, nicht nur für seine Söhne — der ältere, Pomponio, bereitete ihm viel Sorge — sondern auch für all seine Angehörigen in der Heimat, für den Vater, die Brüder — wir besitzen noch Dankschreiben, die uns davon ein sprechendes Zeugnis ablegen — oder man erinnere sich der Rücksichtnahme auf seine Freunde (das ihm angebotene Amt des päpstlichen Siegelbewahrers scheint der Künstler aus Rücksicht auf seinen Freund Sebastiano del Piombo ausgeschlagen zu haben). Mit Unrecht hat man dem Meister, in Mißkennung des höfischen, damals allgemein üblichen Stils seiner Briefe, übermäßige Servilität vorgeworfen; wenn es sich darum handelte, seinen künstlerischen Standpunkt zu verteidigen, wußte er auch hohen Behörden gegenüber scharfe Worte zu finden, wie sein Schreiben an die Stadt Brescia im Jahre 1568 zeigt (die Brescianer waren mit den von ihnen in Auftrag gegebenen Deckenbildern nicht zufrieden).

Als Tizian, am 27. August 1576, fast hundertjährig, von der Pest, der in diesem Jahre 50000 Menschen, mehr als ein Viertel der Einwohnerschaft Venedigs, zum Opfer fiel, dahingerafft wurde, zum Entsetzen seiner fassungslosen Mitbürger und Freunde, da beschloß die Behörde — ein einziger, sonst nie erhörter Fall — von dem allgemeinen, strengen Verbot, einen Pestkranken in einer Kirche beizusetzen, einmal Abstand zu nehmen und den Künstler mit fürstlichen Ehren in der selbst erwählten Grabkapelle in den Frari beizusetzen. Hier, in der „Kapelle des Gekreuzigten", ruht der Meister von seinem unvergleichlich ruhmvollen Leben aus, in der Nähe von zwei der größten Schöpfungen seiner Hand, der „Assunta" und der „Madonna des Hauses Pesaro".

Die frühesten Bilder Tizians sind nicht mehr nachweisbar; unter den bekannten, erhaltenen Werken des Künstlers ist das Bild des „Papstes Alexander VI. und des Jacopo Pesaro vor dem hl. Petrus" im Museum von Antwerpen offenbar das früheste. (Jacopo Pesaro, päpstlicher Legat der Flotte gegen die Türken, hatte 1502 bei Santa Maura einen entscheidenden Sieg über die Türken davongetragen; wahrscheinlich zur Erinnerung an diesen Sieg wurde, vielleicht im Jahre 1503, das jetzt im Antwerpener Museum befindliche Bild bei Tizian bestellt, in dem Jacopo Pesaro, vom Papst Alexander empfohlen, vor dem hl. Petrus knieend, um den Sieg flehend, dargestellt ist.) Die kompositionelle Erfindung dieses Bildes ist noch durchaus unselbständig: sie lehnt sich an das dem Lazzaro Sebastiano zugeschriebene Bild in London „der Doge Mocenigo vor der Madonna" an. Der Körper des Papstes und ebenso der des Jacopo Pesaro sind noch ohne rechte organische Klarheit; Petrus erscheint unbeholfen, beinahe kindisch.

Einen merkbaren, wenn auch noch keineswegs entscheidenden Fortschritt bedeuten zwei Madonnendarstellungen, Halbfigurenbilder in Breitformat, beide im Wiener Kunsthistorischen Museum: die sog. „Zigeunermadonna", giorgionesk in der Stimmung und im Ausdruck ein wenig befangen, dennoch in dem breiten Wurf der Gewänder und der fast schon monumental zu nennen-

den Haltung des Kindes über die Art des Quattrocento durchaus hinausgehend. Nicht unwesentlich später entstanden ist die sog. „Kirschenmadonna", ein Bild, in dem vor allem die Gesamtfügung noch unentwickelt erscheint: es besteht keinerlei Notwendigkeit aller Teile, die beiden seitlich stehenden Heiligen könnten ebensogut fehlen und waren in der ersten Anlage der Komposition tatsächlich nicht vorhanden. Die Kompositionsidee ist auch hier noch unselbständig: das Vorbild waren die Darstellungen der Madonna mit zwei männlichen bzw. weiblichen Heiligen von Giovanni Bellini in der venezianischen Akademie.

Gegen 1504 oder ein wenig später entstand das schöne Bild des thronenden hl. Markus mit den hl. Cosmas und Damian, Rochus und Sebastian in der Sakristei von S. Maria della Salute (Abb. 190), als Dank für das Erlöschen der Pestepidemie von 1504 gemalt. Eine wesentlich spätere Entstehungszeit braucht nicht angenommen zu werden, denn die Komposition, die Stellung der Figuren zeigt noch große Befangenheit, ein wenig primitiv ist die Art wie der Mantel des Heiligen über den Thron herabfällt, und durchaus quattrocentesk erscheint die Art der Zusammenstellung der Heiligen zu zwei Gruppen; völlig neu ist jedoch die großflächige Behandlung der einzelnen Farben, sowie vor allem das Spiel von Licht und Schatten. Auf rundem, mit einem Teppich verzierten Sockel thront der hl. Markus, in eigentümlich pathetischem Gestus, den Kopf zurückwerfend, in der rechten Hand ein Buch haltend: zu Füßen des Heiligen, auf einem Fliesenboden stehend, je zwei Heilige, links Cosmas und Damian, rechts Sebastian und Rochus. Trotz der ein wenig zwangvollen Komposition doch ein Werk, das namentlich in der klaren Schönheit der Farbe bereits den künftigen Meister ahnen läßt.

Gemeinsam mit Giorgione hat der Künstler Wandmalereien am Fondaco dei Tedeschi, dem Kaufhaus der Deutschen, ausgeführt: die ersten Werke des Meisters, deren Datum uns überliefert ist (1508). Leider sind diese Fresken durch die feuchte Luft zerstört und uns nur durch Radierungen des Zanetti bekannt. Von Tizian stammt die lebhaft bewegte Figur einer Justitia (auch Judith genannt), einer Sitzfigur in lebhaftem Kontrapost, sowie ein stehender Jüngling im Kostüm der Genossenschaft der „Calza", mit pathetisch erregtem aufwärts gerichtetem Kopf.

Die Ausmalung der Scuola del Santo zu Padua stellte den Künstler zum ersten Male vor die Aufgabe großer erzählender Darstellungen (1511). Die drei Fresken, die Tizian hier gemalt hat, stellen Wundertaten des hl. Antonius dar: das erste Fresko die Szene, wie der Heilige einem neugeborenen Kinde die Sprache verleiht, um für die Unschuld der von ihrem Gatten des Ehebruchs bezichtigten Mutter Zeugnis abzulegen; das zweite Fresko die Erweckung einer von ihrem Gatten aus Eifersucht getöteten Frau (dargestellt ist hier im Vordergrund jedoch nicht dieser Vorgang, sondern die vorangegangene Ermordung der Frau); und zuletzt die Legende wie der Heilige einem Jüngling, der seine Mutter geschlagen und dann aus Reue sich selbst ein Bein abgehauen hatte, das Bein wieder anheilt. — Diese Szenen sind von großer Lebendigkeit, wenn auch die Figuren, namentlich im ersten Bilde, nicht immer klar auseinander treten, insbesondere die Köpfe zu sehr gleichförmig nebeneinander stehen; das erste Fresko übertrifft das zweite und dritte in der Qualität der Ausführung, zeigt aber im Gesamtentwurf und im Ausdruck geringere Reife, so daß man in diesen drei, zeitlich doch nicht weit auseinander liegenden Werken deutlich eine Entwicklung des Meisters beobachten kann; der Künstler ist allmählich in seine Aufgabe hineingewachsen.

Mit den „drei Lebensaltern" (London, Bridgewater-Galerie) beginnt die Reihe der später so zahlreichen mythologisch-allegorischen Kompositionen des Künstlers (Abb. 27, S. 30). Mit Recht hat man hier ebensowohl Verwandtschaft mit Palma wie mit Giorgione erkennen wollen;

196. Tizian. Das Venusfest. Madrid, Prado.

an Giorgione erinnert die Lyrik der Empfindung und der Stimmung, an Palma die Bildung der Einzelfiguren.

Die Vollendung der in diesem Bilde angedeuteten Tendenzen bezeichnet die „Himmlische und irdische Liebe" in der Galerie Borghese in Rom (Abb. 191), das berühmteste und mit Recht am meisten bewunderte Werk aus Tizians früherer Zeit.

Nie wieder ist die traumhaft-feierliche Stimmung eines Sommerabends im Süden in solch zauberhafter Weise zum Ausdruck gebracht worden. Zwei Frauen, die eine in prächtigem Kostüm, die andere völlig unbekleidet, sitzen am Rande eines alten Steinbrunnens, in dem ein Putto mit den Armen plätschert. „Beltà disornata e beltà ornata" so lautet die älteste Bezeichnung des Werkes (von 1617). Ridolfi nennt das Bild „Zwei Frauen am Brunnen, in dem sich ein Knabe spiegelt". Die jetzige Bezeichnung „Himmlische und irdische Liebe" begegnet zuerst im Jahre 1787. Wohl kein anderes Werk der Malerei hat in den letzten Jahrzehnten so viele und so mannigfache Deutungsversuche hervorgerufen. Die meisten haben in dem Bilde die Darstellung einer Überredung zur Liebe sehen wollen und dabei die beiden Frauengestalten mythologisch gedeutet: Venus verführt Helena, ihren Gatten zu verlassen und Paris zu folgen (Ozzola); Venus überredet, in Gestalt der Circe, Medea, die Ihrigen zu verlassen und mit Jason zu fliehen (Wickhoff); Jupiter, in Gestalt Dianas, naht sich der jungfräulichen Kallisto — die Reliefs am Brunnen stellen die Rache Junos, der Gattin des Jupiter, dar, ihre Züchtigung und ihre Verwandlung in eine Bärin (nach Ovids Metamorphosen; Deutung von R. Schrey). Endlich hat Olga von Gerstfeldt-Steinmann, auf eine mythologische Deutung verzichtend, ein persönliches Erlebnis des Meisters in dem Bilde gesehen und die bekleidete Frau als Violante — dieser Name ist uns als der der Geliebten Tizians überliefert — gedeutet, die von Venus zur Liebe überredet wird. Unserer Ansicht nach schließen sich diese Deutungen nicht aus: der Meister kann sehr wohl eine eigene Werbung in ein mythologisches Gewand gekleidet haben. So überzeugend die einfache Erklärung O. v. Gerstfeldts ist, so möchten wir doch schon wegen der Reliefs am Brunnen nicht völlig auf eine mythologische Deutung verzichten. Der einzigartige, märchenhafte Reiz des Gemäldes wird durch die Art der Deutung nicht berührt.

Mit dem Stimmungswert des Bildes geht, ihn stützend und bedingend, aufs Engste der formale Wert zusammen; das Bild wirkt als ein Flächenornament von außerordentlicher Schönheit, man beachte z. B., wie die beiden Frauen, schräg zueinander geneigt, doch auch wieder genügende streng horizontale und vertikale, dem Bildrahmen parallele Elemente in sich enthalten, um die Bildwirkung zu festigen. Das Reliefmäßige des Ganzen wird durch die vordere Wand des Brunnens, der gewissermaßen die Hauptfläche des Bildes darstellt, besonders klar betont. Wie die linearen Elemente, so sind auch Licht und Farbe der einfach schönen ornamentalen Wirkung dienstbar gemacht. (Es mag dieser Eindruck durch Nachdunklung oder Übermalung der Landschaft heute verstärkt sein.) Wie in der Lichtführung ein rhythmischer Wechsel von ausgesprochen hellen und dunklen Flächen herrscht, so ist die Farbwirkung auf den einfachen Kontrast von Rot und Gelblich-Weiß auf dunklerer Folie aufgebaut.

Die außerordentliche „Kongruenz", das wundervolle Ineinanderklingen von Figur und Landschaft, das man in der „Himmlischen und irdischen Liebe" bewundern muß, findet sich nicht in allen Kompositionen dieser Zeit wieder: in der „Taufe Christi" in der Galerie des Konservatorenpalastes in Rom und dem „Noli me tangere" der Londoner National-Galerie, zwei etwa zu der gleichen Zeit (1510—12) entstandenen Kompositionen, sind die Figuren in viel freierer Weise in die Landschaft gesetzt. In dem Londoner Bilde erscheint Haltung und Bildung der Figuren

in eigentümlicher Weise zierlich und gestreckt, so daß man, in diesem Falle nicht mit Unrecht, die Autorschaft Tizians in Zweifel gezogen hat.

Auch bei zwei Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen: im Prado (die Madonna mit den hl. Ulfus und Brigitte) und im Louvre (Maria mit drei männlichen Heiligen; Replik in Wien), die neben großen Schönheiten mancherlei Schwächen zeigen, ist die Urheberschaft Tizians nicht völlig gesichert. Dagegen darf das Bild der Madonna mit den hl. Johannes d. Tf., Magdalena, Hieronymus und Paulus in Dresden als ein durchaus eigenhändiges Werk des Meisters gelten. Von großer Schönheit ist hier Geste und Bewegung der Maria, und von wunderbarer Ausdruckskraft der Gegensatz zwischen Magdalena und der Madonna.

197. Tizian. Madonna mit dem Kinde, den hl. Franziskus und Blasius und dem Stifter. Ancona, S. Domenico.
Phot. Anderson.

In das zweite Jahrzehnt des Schaffens Tizians fällt die Ausbildung eines weiblichen Idealtypus, dem der Künstler in mehreren Halbfigurenbildern (fünf dieser Bilder sind erhalten) Ausdruck verliehen hat, eine Weiterentwicklung und Umbildung der Giorgioneschen „Salome“ der Galerie Doria in Rom: eine junge Frau, bis etwa zu den Hüften sichtbar, mit leicht nach ihrer Rechten geneigtem Kopf, steht in voller Vorderansicht zum Beschauer, den linken Arm gesenkt. In den vermutlich früher, um 1512—15, entstandenen Fassungen dieses Typus — Bilder im Louvre in Paris, im Privatbesitz in München und in New York (Henry Goldmann) — ist die junge Frau bei der Toilette dargestellt; mit der erhobenen rechten Hand greift sie ins Haar, die Linke legt sie auf eine vor ihr auf dem Tisch stehende Büchse. In dem New Yorker Bilde erscheint sie nackt, in den beiden anderen in weit ausgeschnittenem grünem Kleide. (Die alte Bezeichnung des Louvre-Bildes: Alfonso von Ferrara und Laura de' Dianti ist unbegründet.) — Die klassische Ausbildung dieses Typus ist die „Flora“ der Uffizien (Abb. 192), ein Werk von vollendeter Harmonie der Komposition, von wunderbarem Schmelz des Vortrags, von größter Schönheit des Ausdrucks; die Sinnlichkeit des Palma vecchio erscheint in wundervoller Weise veredelt und verfeinert. (Eine schwächere Variante, deren Eigenhändigkeit jedoch mit Unrecht in Frage gestellt wurde, ist die Allegorie auf die Vergänglichkeit (sog. Vanitas) der Münchner Pinakothek, eine weibliche Halbfigur, den rechten Arm auf einen großen achteckigen Spiegel stützend, in dem Münzen,

198. Tizian. Bacchus und Ariadne. London, National Gallery.

Schmuck und eine alte Frau am Spinnrade dargestellt sind — die im Spiegel sichtbaren Gegenstände Zutaten des 17. Jahrhunderts.)

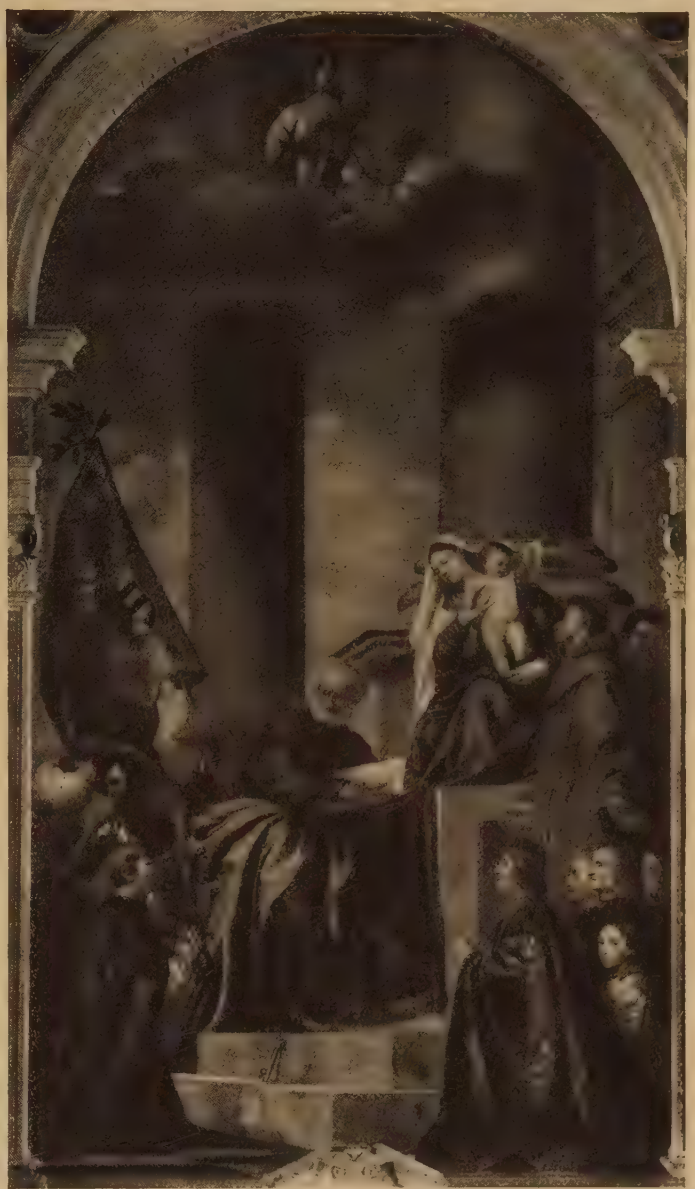
Wie die „Flora" bereits ganz am Ende dieser Periode Tizians, in den Jahren 1516—18, entstanden sein muß, so ist auch die Ausbildung des klassischen Typus des männlichen Bildnisses erst in diese Zeit anzusetzen, ja die bedeutendsten dieser Porträts dürften kaum vor 1520 entstanden sein. Es ist nicht richtig, wie dies neuerdings geschehen ist, einige andere, wohl früher gemalte Bildnisse, in denen die Harmonie und Ausgewogenheit der klassischen Porträts noch fehlt, dem Künstler überhaupt abzusprechen: den sog. Parma der Wiener Galerie mit seinem ungemein bedeutenden und fesselnden, konzentrierten Ausdruck der Augen (der befremdende Eindruck des rechten Armes mag vielleicht durch ein Abschneiden des unteren Bildrandes bedingt sein) und den Jacopo Sannazaro der Galerie in Hamptoncourt (früher Alexander von Medici genannt), dessen schlechte Erhaltung ein unbedingt sicheres Urteil über die Urheberschaft Tizians freilich nicht zuläßt. Ungewöhnlich plastisch behandelt und im einzelnen detailliert (z. T. ist dieser Eindruck, ebensowie die kalte Färbung, der Restaurierung zuzuschreiben) erscheint der Tommaso Mosti der Pitti-Galerie (das auf der Rückseite befindliche Datum 1526 wurde später hinzugefügt, das Bild dürfte spätestens 1515 entstanden sein).

Die drei männlichen Bildnisse, die als die klassischen Porträts der früheren Zeit des Künstlers

bezeichnet werden dürfen: das Bildnis eines jungen Mannes in der Münchner Pinakothek (Abb. 193), der „Homme au gant“ im Louvre und ein weiteres männliches Bildnis, ebenda, zeichnen sich durch die große Schönheit des Umrisses des vor den neutralen Grund gesetzten Körpers aus. Während beim „Homme au gant“ im Louvre die Hände eine ungewöhnliche Ausdruckskraft besitzen, ist dem Münchner Bilde eine besondere Geschlossenheit der Silhouette eigen. In der Stimmung — es ist bezeichnend, daß die Augen, im Gegensatz zu so vielen späteren Bildnissen des Meisters, den Beschauer nicht anblicken — findet sich noch ein letzter Nachklang der Schöpfungen des Giorgione. Der warme Fleischton erscheint gegen das Schwarz des Gewandes durch kleine Stücke Weiß vermittelt.

Wahrscheinlich ein wenig früher als diese Bildnisse ist der „Zinsgroschen“ der Dresdener Galerie entstanden, mit einer für einen venezianischen Maler ungewöhnlichen Differenzierung des Ausdrucks, die vielleicht auf einen Einfluß des Leonardo da Vinci zurückgeführt werden darf.

* * *



199. Tizian. Die Madonna mit der Familie Pesaro. Venedig, Frari.

Die zweite Periode, die wir die der großen Kompositionen genannt haben und die von etwa 1518 —30 reicht, d. h. vom etwa vierzigsten bis zweiundfünfzigsten Lebensjahre des Künstlers, wird eingeleitet durch das große Altarwerk der Himmelfahrt Mariä, Assunta, das am 19. Mai 1518 in der Frarikirche in Venedig aufgestellt wurde und heute, nach jahrzehntelanger Verbannung in die Gemäldegalerie der Akademie, wieder an Ort und Stelle sich befindet (Abb. 194).

In ihrem wesentlichen Aufbau ist die Komposition von großer Klarheit: die Figur der aufwärtsschwebenden Maria im mittleren Teil, die beide Arme gen Himmel wendet, ist nicht nur durch ihre zentrale Stelle, sondern auch durch ihre völlige Loslösung auf hellem Grund auf alle Entfernung sichtbar. Sie schwebt auf Wolken, auf

200. Tizian. Bildnis eines Engländers. Florenz, Gal. Pitti.

201. Tizian. Papst Paul III. Neapel, Museo Nazionale.

beiden Seiten von Engelchören umgeben; oben Gottvater; unten die Apostel in größter Erregung emporschauend. Selten wieder hat Tizian so lebhafte Bewegung gegeben wie in dieser Gruppe. Man darf hier noch eine gewisse Unausgeglichenheit erblicken, denn mit der oft fast übertriebenen Lebhaftigkeit der Gesten geht keineswegs eine völlige Klarheit des Einzelnen Hand in Hand. So überaus klar das Ganze ist, so wirken die Figuren innerhalb der einzelnen Gruppen doch zusammengepreßt. Auffallend ist auch der fast völlige Mangel an räumlicher Bildung; charakteristisch dafür, wie sich Bewegung und Gestus sämtlicher Figuren durchaus in der Silhouette erschöpfen. Über all diesem darf das bewunderungswürdig Neue nicht vergessen werden: die Kühnheit und Klarheit der Gesamtanlage vereinigt sich hier in einer bis dahin unerhörten Weise mit Schönheit und Ausdruckskraft alles Einzelnen.

Die vermutlich in den folgenden Jahren (1518—20) entstandenen Kompositionen: die „Verkündigung" im Dom zu Treviso und die beiden für den Herzog von Ferrara gemalten Bilder, das „Bacchanal" und das „Venusfest", heute im Prado (Abb. 195 u. 196), zeigen ganz im Gegensatz zur „Assunta" sowohl wie zu allen früheren Kompositionen des Meisters eine sehr deutliche Tendenz nach räumlicher Bildung.

Dort wo das Problem ein sehr einfaches war, wie in der „Verkündigung" zu Treviso — die Gegenüberstellung von zwei Figuren in räumlicher Entfernung in einer Halle — ist die Wirkung eine befriedigende, wenn auch die Figur des Engels zu klein erscheint; wo es sich indes um eine Verteilung zahlreicher Figuren durch den freien Raum hindurch handelte, wie im „Bacchanal", da fehlt es an einer übersichtlichen Gliederung und an einer klaren Zusammenfassung zu Gruppen; die einzelnen Motive erscheinen dünn. Von um so größerer Schönheit ist hier die Farbe: von einer strahlenden Heiterkeit und Reinheit hellkarminroter, weißer und blauer Töne, denen selbst in Tizians Œuvre Weniges an die Seite gestellt werden kann.

Eine wundervolle Verschmelzung der in der Assunta errungenen kompositionellen Freiheit

mit Ausdruckskraft und farbiger Schönheit zeigt die Madonna mit den hl. Franziscus und Blasius und dem Stifter in S. Domenico in Ancona (bez. u. dat. 1520) (Abb. 197).

202. Tizian. Papst Paul III. mit Alessandro und Ottavio Farnese. Neapel, Museo Nazionale.

Die Madonna, auf einer Wolkenschicht thronend, neigt sich zu den stehenden hl. Franziscus (links) und Blasius (rechts), der einen Stifter empfiehlt, hernieder. Von hinreißendem Adel ist die Bewegung des hl. Blasius, von ergreifender Schönheit der Ausdruck des Stifters, der andachtsvoll gen Himmel schaut; in reizvollstem Kontrast dazu stehen die Genremotive in den Cherubim oben.

Im Gegensatz zur Assunta ist das Altarbild von Ancona eine Komposition von wenigen, klar voneinander gelösten Figuren; bemerkenswert dabei erscheint namentlich auch, wie dem Ausdruck hier die Schönheit des Umrisses, das Ornament geopfert ist: die deutende Hand des Blasius ebenso wie der Kopf des Christuskindes zerstören die Geschlossenheit der Silhouette.

Trotz aller Lebhaftigkeit des Gestus liegt eine gedämpfte Feierlichkeit über dem Ganzen, ein wenig an die Stimmung des venezianischen Existenzbildes gemahnend; in noch höherem Grade gilt dies von der „Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen" in der vatikanischen Pinakothek zu Rom (vollendet um 1523), wo die Heiligen zwanglos wie in einer Santa Conversazione zusammenstehen. Der musikalische Rhythmus, die auf- und abgleitenden Linien (bei der hl. Katharina links beginnend und über die Köpfe der Heiligen hinwegführend) verleihen der Komposition ihre besondere Schönheit und Eigenart. Bewunderung hat von jeher auch die Figur des hl. Sebastian gefunden. (Der Eindruck des Bildes ist in hohem Grade durch die Abschneidung des oberen halbrunden Abschlusses beeinträchtigt.)

Wie der Künstler zu etwa der gleichen Zeit ganz anderen Tendenzen folgt, zeigt die Figur des gleichen Sebastian auf dem Altarwerk in S. Nazaro e Celso in Brescia (bez. u. dat. 1522), der in seinem starken Kontrapost ganz deutlich von florentinisch-römischer Kunst beeinflußt ist. Im übrigen darf bei Beurteilung dieses Werkes nicht vergessen werden, daß auf Verlangen des Bestellers ganz verschiedenartige Vorgänge auf dem Altarwerk zu vereinigen waren; so ist es dem Künstler nicht zum Vorwurf zu machen, daß z. B. die Darstellung der „Auferstehung Christi" zwischen zwei seitliche Flügel mit der Verkündigungsmadonna und dem Verkündigungsengel gestellt ist.

Wie hier nicht nur bei der Figur des Sebastian, sondern auch der Gestalt des aufschwebenden Christus mit seinem muskulösen, fast athletischen Körperbau, so spürt man auch bei der Figur des hl. Cristoforus, die der Meister al fresco, wahrscheinlich um 1523, für den Dogenpalast gemalt hat (heute im Museo Archeologico), sehr deutlich die Einwirkung florentinisch-römischer Tendenzen.

Völlig entgegengesetzte Absichten verfolgt der Künstler in der „Grablegung" des Louvre, demjenigen Werk dieser Zeit, in dem sich die altvenezianischen Tendenzen nach ruhiger und gleichmäßiger Ausbreitung der Farben im Licht am vollendetsten offenbaren, die letzte

203. Tizian. Bella. Florenz, Gal. Pitti.

Steigerung dessen, was Palma Vecchio und Bonifazio zu erreichen suchten, mit dieser Vollkommenheit im altvenezianischen Sinne jedoch eine ungewöhnliche Stärke des Ausdrucks vereinigend.

Eines der ersten Bilder dieser Zeit, das ornamentalen Reiz mit Kraft und Schönheit lebendigster Bewegung verbindet, ist „Bacchus und Ariadne" in der Londoner National-Galerie (1523) (Abb. 198): die Wirkung ist ebenso kräftig wie klar; die Komposition wird von der lebhaft bewegten Figur des Bacchus in der Bildmitte durchaus beherrscht, rechts sekundieren die Parallelen der Bacchanten; ihr Gegenspiel findet die Bewegung links in der fliehenden Ariadne. Welch ein Abstand zu den früheren, wie das Londoner Bild ebenfalls für den Herzog von Ferrara gemalten Darstellungen des „Venusfestes" und des „Bacchanals", die sich heute im Prado befinden, welch ganz andere Sicherheit der Raumbehandlung, welch andere Einheitlichkeit der Gesamtbewegung!

Die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Kompositionen stehen am Ende dieser Periode: es sind die beiden Bilder, in denen wir zuerst einen einheitlichen diagonalen Aufbau durchgeführt finden: die „Madonna des Hauses Pesaro" in den Frari zu Venedig (Abb. 199) (1528 aufgestellt; Zahlungen für das Bild laufen von 1519—26), sowie die „Ermordung des Petrus Martyr" (1528—30 entstanden; früher in S. Giovanni e Paolo in Venedig; das Original ist 1867 verbrannt, eine Kopie befindet sich an Ort und Stelle).

In der „Madonna des Hauses Pesaro" ist der diagonale Bewegungsstrom, der von rechts oben nach links unten führt, von einer geradezu hinreißenden Schönheit: rechts oben, am Fuß machtvoller Säulen, thront die Madonna und neigt sich zu dem hl. Petrus hernieder, der links unterhalb auf den Stufen sitzend die Verbindung zu der links im Vordergrund befindlichen Gruppe darstellt. Dieser Bewegungszug ist zugleich — ein wichtiger Unterschied von früheren Schöpfungen — ein in die Tiefe führendes Motiv. Um den ungeheuren Fortschritt des Meisters einmal an einem einzelnen Gegenstand zu verfolgen, vergegenwärtige man sich die Rolle, die die machtvollen Säulen in diesem Bilde innehaben und werfe dann einen Blick zurück auf den hl. Marcus von S. M. della Salute (Abb. 190): wie hier der Künstler mit dem gleichen Motiv gar nichts anzufangen wußte, wie hier das gleiche Motiv noch gänzlich unausgenützt bleibt.

Die „Ermordung des Petrus Martyr" bedeutet in gewissem Sinne eine Vereinigung der Tendenzen der „Madonna Pesaro" mit den Bewegungsmotiven von „Bacchus und Ariadne" in London, bereichert durch das außerordentlich wichtige Moment der Kongruenz von Figur und Landschaft: wie nirgends vorher wird hier die Handlung und die Bewegung der Figuren durch die Landschaft, die Bewegung der Bäume unterstützt.

Eine ganz andere Eigenbedeutung hat die Landschaft — zum ersten Male in Tizians Schaffen — in der als Werk des Meisters freilich nicht völlig gesicherten „Landschaft mit Schafherde" im Buckingham Palast zu London. Auch in den beiden Bildern der Madonna mit Heiligen in Landschaft in der Londoner National-Galerie und im Louvre (letztere unter dem Namen „Vierge au lapin" bekannt) geht die Bedeutung der Landschaft weit hinaus über die immerhin bescheidene und nur sekundierende Rolle, die ihr in den meisten früheren Bildern zugefallen war.

Porträts und Einzelfiguren treten in dieser Zeit der großen Kompositionen ganz in den Hintergrund. Von Einzelfiguren ist nächst dem bereits erwähnten Cristoforus im Dogenpalast nur die schöne „Venus Anadyomene" der Bridgewater-Galerie in London zu nennen. Die männlichen Bildnisse in München und im Louvre, die vermutlich bereits am Beginn dieser Periode entstanden sind, haben wir schon oben charakterisiert. Mitte der zwanziger Jahre fällt die Entstehungszeit der sog. Laura de' Dianti (Sammlung Cook in Richmond) und des Federigo Gonzaga, Markgrafen von Mantua, im Prado, zweier Bildnisse, die durch eine ungewöhnlich detaillierte Behandlung, durch eine besonders reiche Ausführung des Beiwerks hervorragen, die Eindruckskraft der Persönlichkeiten ist eine geringe.

* * *

204. Tizian. Hl. Magdalena. Florenz, Gal. Pitti.

Die dritte Periode, die von etwa 1530—50 reicht, enthält ihr entscheidendes Gepräge durch die überaus zahlreichen Bildnisse, die der Künstler in dieser Zeit geschaffen hat und von denen eine sehr große Zahl nicht mehr nachweisbar ist. Tizian war in einem solchen Umfange Porträtmaler, daß seine Widersacher aussprechen durften, nur als Bildnismaler sei ihm ein erster Platz unter den lebenden Künstlern zuzuerkennen.

Der Meister entwickelt in diesen Jahren den ihm eigenen, großartigen Bildnisstil, der höchste Repräsentation, größte Vornehmheit der Haltung und Auffassung zeigt, wobei die Dargestellten indes keineswegs in eine unnahbare oder gar überirdische Sphäre entrückt sind, sie bleiben dem Beschauer nahe, und es fehlen auch nur in seltenen Fällen gänzlich — wir möchten diesen Punkt, der bis jetzt wenig beachtet ist, besonders betonen — kleine genrehafte Züge: ein leichter Gestus der Hand, ein Buch, ein Hündchen oder ein ähnliches Begleitmotiv. In den weitaus meisten Fällen freilich ist dieses Genremotiv — man kann es nicht anders nennen — außerordentlich diskret behandelt; in Kinderbildnissen nimmt es naturgemäß einen größeren Raum ein, wie in dem ganzfigurigen Bilde der Tochter des Roberto Strozzi im Berliner Museum (dat. 1542). Gelegentlich tritt es ganz in den Hintergrund: in dem Bildnis des „Engländers" im Palazzo Pitti (Abb. 200). Es kommt diesem berühmten Bilde auch insofern eine Ausnahmestellung zu, als hier die Silhouette, die wir in den meisten Bildern dieser Zeit wenig bedeutungsvoll sehen, wieder einen besonderen Schönheitswert besitzt.

Finden sich in den gegen Mitte der zwanziger Jahre entstandenen Bildnissen, wie in dem bereits erwähnten „Federigo Gonzaga" im Prado oder dem „Baldassare Castiglione", früher beim Grafen von Mansfield, in dem ein wenig weichen, fast träumerischen Ausdruck noch giorgioneske Elemente, so zeigt das wahrscheinlich 1533 gemalte Bildnis des stehenden Kaisers Karls V., mit einem Hunde, im Prado, eine völlig freie Auffassung, wenn auch noch nicht denjenigen Grad von innerer Beseelung, wie er so vielen späteren Bildnissen eigen ist, sondern eine mehr äußerliche Monumentalität. Es ist das erste Bild, das Tizian von Karl V. gemalt hat, bedeutungsvoll auch als eines der ersten ganzfigurigen Bildnisse überhaupt. Eine verwandte Auffassung zeigt das Porträt des Hippolyt von Medici (Gal. Pitti), des Kardinals, der 1532 vom Papst zur Verfolgung der Türken nach Ungarn entsandt worden war, wahrscheinlich 1532 während des Aufenthaltes des Kardinals in Bologna gemalt.

205. Tizian. Der hl. Johannes als Almosenspender. Venedig, S. Giovanni Elemosinario.

Eine Ausnahmestellung, insofern hier ein Moment augenblicklicher Spannung dargestellt ist und das Genrehafte fast zu sehr überwiegt, nimmt der sog. Giorgio Cornaro mit dem Falken ein, jetzt im amerikanischen Kunsthandel. Größte Energie der Auffassung mit Monumentalität vereinigen die Bildnisse des Francesco Maria della Rovere und seiner Gemahlin in den Uffizien, 1536—38 entstanden. In der Energie des Ausdrucks verwandt ist das Bildnis des Giacomo Doria (London, Lady Wernher) und das Profilbildnis Franz I. im Louvre (eine Skizze dazu in der Sammlung des Lord Lascelles in London), sowie des Antonio Porzia in der Brera zu Mailand. Im Bildnis des Pier Luigi Farnese im Museum von Neapel steigert sich diese Monumentalität zu einem ungemein eindrucksvollen Ernst.

Gemildert ist die Strenge der Auffassung in dem Porträt des Filippo Strozzi in Wien und in dem Bildnis eines Jünglings mit einem Hunde, z. Z. in Schweizer Kunsthandel, sowie in dem Bildnis Karls V. im Neapler Museum.

Monumentalität und äußere Repräsentation sind, obwohl in hohem Grade vorhanden, dennoch ganz zurückgedrängt gegenüber der außerordentlichen Kraft und Tiefe der Menschenschilderung und seelischen Charakteristik in dem wunderbaren Bildnis des Papstes Paul III. im Lehnstuhl (Museum von Neapel) (Abb. 201). Das Bildnis desselben Papstes sitzend zwischen Ottavio und Alessandro Farnese, ebenda — der greise Papst sitzend zwischen den Enkeln, die sich bald gegen ihn, dem sie alles verdankten, empören sollten — dieses Bild hat in seiner Ausdrucksgewalt fast historische Bedeutung (Abb. 202).

Eine ähnliche Kunst der Charakterisierung zeigt das Porträt des Aretino im Pal. Pitti (1545): mit größter Eindringlichkeit ist das Wesen des skrupellosen, gewaltsamen und rücksichtslosen Mannes, wie es uns überliefert ist, geschildert.

Sehr auffallend erscheint, wie auch sonst im Schaffen Tizians, so namentlich in den Porträts dieser Zeit, die besondere Liebe und Sorgfalt, die der Künstler auf äußere Einzelheiten des Kostüms verwendet hat. Oft sind diejenigen Teile des Bildes, die derartige Details enthalten, sehr viel sorgfältiger ausgeführt als das übrige Bild, z. B. bei der „Isabella von Portugal" im Prado, die nicht vor 1543 entstanden sein kann, die aber, nach der detaillierten Behandlung des Beiwerks beurteilt, sehr viel früher zu datieren wäre. Als Francesco Maria della Rovere, der Herzog von Urbino, sich im Harnisch porträtieren ließ, wurde die Rüstung — so ist uns überliefert — in Tizians Atelier geschafft. Sogar in dem erst 1548 entstandenen Reiterbild Karls V. in der Schlacht von Mühlberg bemerkt man einen auffallenden Gegensatz zwischen der breiten und malerischen Behandlung der Landschaft und der detaillierten, fast zeichnerisch genauen Wiedergabe des Panzers.

Die Porträts Karls V. — neben dem berühmten Reiterbildnis im Prado muß vor allem das des sitzenden Kaisers im Lehnstuhl in der Münchner Pinakothek genannt werden, das vor allem auch durch die große Kraft und Schönheit der Farbe ausgezeichnet ist — diese Bildnisse entstehen bereits gegen Ende unserer Epoche, um 1548, einer an Bildnisschöpfungen besonders reichen Zeit. In Augsburg, wo er Karl V. malte, hat er auch den Kanzler Nicholas Perrenot Granvella porträtiert (das Bildnis, von einfacher und klarer Charakterisierung, in der Komposition dem „Engländer" der Pittigalerie nicht unähnlich und von einer verwandten Schönheit der Silhouettenwirkung, befindet sich heute im Museum von Besançon). Karls Sohn, Philipp, hat der Künstler in diesen Jahren mehrfach gemalt: das beste unter den erhaltenen Bildnissen Philipps, die — ganz ähnlich wie das

zwanzig Jahre früher entstandene Porträt des stehenden Karls V. mit dem Hunde — durchaus auf äußere Repräsentation gestellt sind, bewahrt der Prado (1551 vollendet).

Früher als die zuletzt genannten Bilder — nicht gleichzeitig, wie oft angenommen wird — muß das Porträt des Ordensritters Cuccina im Prado entstanden sein, das eine merkwürdige Weichheit der Empfindung, gleichzeitig aber zeichnerisch-plastische Behandlung zeigt.

Durchaus genrehaft-novellistisch erscheint das Bild des Giovanni Francesco Aquaviva, Herzogs von Atri, in der Kasseler Galerie, stehend in ganzer Figur in Landschaft mit Hund und Amor.

Dis bisher angeführten Bildnisse waren zum überwiegenden Teil männliche Porträts; als Gruppenbildnis nennen wir noch die bereits Anfang der dreißiger Jahre entstandene, von viel Schönheitsgefühl und poetischer Empfindung erfüllte sog. Allegorie des Alfonso d'Avalos im Louvre (vgl. oben S. 180). Ungemein bedauern muß man, daß so wenig Frauenbildnisse aus dieser Zeit des Meisters erhalten sind; besitzen wir doch im Wesentlichen außer den bereits angeführten Bildern der Herzogin Eleonora von Urbino und der Kaiserin Isabella — die „Caterina Cornaro" in den Uffizien ist eine Kopie — nur die „Bella" der Pittigalerie (Abb. 203), um von dieser Seite der Kunst des Meisters Zeugnis abzulegen — ein Bild freilich, das mit Recht zu den gefeiertsten Schöpfungen des Künstlers gehört, ebenso ausgezeichnet durch die Pracht des Kolorits wie repräsentativ in der Haltung und doch gleichzeitig von großer Zartheit des seelischen Ausdrucks (man bemerkt erst bei genauerem Zusehen die Tränen im Auge der Dargestellten). — Wir erwähnen an dieser Stelle auch, obwohl nicht eigentlich unter die Bildnisse zu rechnen, die „Magdalena" der Pittigalerie (Abb. 204), die etwa zu gleicher Zeit wie die „Bella", Mitte oder Anfang der dreißiger Jahre, entstanden sein muß: in ihrer pathetischen Auffassung ebenso wie der ungewöhnlich glatten, dabei impastierenden Behandlung ein Vorläufer zahlreicher ähnlicher Schöpfungen späterer Barockmaler.

206. Tizian. Ansprache des Marques del Vasto an seine Soldaten. Madrid, Prado.

So sehr diese Periode im Schaffen des Meisters von Bildnisschöpfungen beherrscht ist, so fehlt es doch keineswegs an großen Kompositionen; das Charakteristische jedoch ist, daß, während in der vorangegangenen Epoche der Strom der kompositionellen Erfindung überraschend reich fließt, in der nun folgenden, dritten Periode kaum irgendwelche Kompositionen von origineller Erfindungskraft entstehen: sind doch zahlreiche Kompositionen dieser Zeit in besonders hohem Grade von fremder, namentlich florentinisch-römischer Kunst beeinflußt.

Eine Komposition, die durchaus an die „Madonna Pesaro" anknüpft und das in dieser enthaltene Schema der Diagonalkomposition dem hier vorgeschriebenen Breitformat anpaßt, ist das bei dem Brande des Dogenpalastes 1574 untergegangene Bild: „der hl. Markus empfiehlt der Madonna den Dogen Andrea Gritti" (1531 vollendet). Vermutlich erst in dieser Zeit entstanden ist auch die von zahlreichen Forschern bereits an den Anfang der zwanziger Jahre datierte „Assunta" im Dom zu Verona, die gegenüber der früheren Darstellung in den Frari einen Fortschritt in der Klarheit der Figurengruppierung sowie in der Leichtigkeit der Behandlung

207. Tizian. Venus mit Amor. Florenz, Uffizien.

im allgemeinen bedeutet; besonders schön die offenbar von Raffaels „Madonna di Foligno" inspirierte Silhouette der aufschwebenden Maria.

Das altvenezianische Schema der Frieskomposition hat der Meister in zwei Bildern weitergeführt: der „Verkündigung" der Scuola di San Rocco sowie vor allem dem großen Bilde des „Tempelganges Mariae" in der Scuola della Carità, das sich noch an seiner ursprünglichen Stelle, einem jetzt einen Bestandteil der Gemäldegalerie der Akademie bildenden Saale, befindet (um 1534—38 gemalt). In diesem Werk hat der Künstler ein altes, von Jacopo Bellini erfundenes, von Cima da Conegliano und Carpaccio benütztes Schema übernommen, die Komposition noch mehr in die Breite gezogen und zu einer repräsentativen Darstellung von großer Festlichkeit gestaltet. Eine Weiterbildung des diesem Werk zugrundeliegenden Kompositionsgedankens: den Blick des Beschauers durch den Gestus der Figuren in einer Diagonalbewegung zu den erhöht befindlichen Hauptfiguren emporzuführen, zeigt der einige Jahre später entstandene „Ecce homo" der Wiener Galerie (bez. dat. 1543), der sich vom „Tempelgang Mariae" vor allem auch durch eine viel straffere Konzentration unterscheidet.

Der römisch-florentinische Einfluß macht sich zuerst in der 1538 vollendeten sog. „Schlacht von Cadore" geltend (vgl. oben S. 179), die, bei dem Brande des Dogenpalastes 1577 untergegangen, nur in einer in den Uffizien zu Florenz befindlichen Teilkopie und in einem Stich des Fontana erhalten ist. Auch hier folgt die Gesamtanordnung noch dem venezianischen Herkommen, aber einzelne Motive sind ganz deutlich von römischer Kunst (Giulio Romano) inspiriert. Noch bevor Tizian in Rom war (1545), hat er in Mantua die Schöpfungen des Giulio Romano kennen gelernt, die offenbar den allergrößten Eindruck auf ihn gemacht haben: finden sich doch, wie Hetzer nachgewiesen hat, in zahlreichen Kompositionen der vierziger Jahre offenbare Entlehnungen aus den Werken Giulios: in den, auch in der Gesamtkomposition durchaus unvenezianischen Deckenbildern der Sakristei von S. Maria della Salute in Venedig (Opfer Isaaks; Kain erschlägt Abel; David und Goliath) sowie in den (vielleicht nicht ganz eigenhändigen) 1542—44 für Urbino ausgeführten Arbeiten: dem „Abendmahl" und der „Auferstehung Christi". Auch die „Dornenkrönung" im Louvre mit ihrer stark konzentrierten, zentralen Kom-

position, bei der das durchaus unvenezianische Motiv der Stangen eine große Rolle spielt, ist nicht ohne florentinisch-römischen Einfluß denkbar.

Wie dann ein Aufenthalt in Rom selbst auf den Künstler wirkte, in welcher Weise er die römischen Eindrücke verarbeitet und umgebildet hat, dafür gibt es ein interessantes Zeugnis in der „Madonna in der Glorie mit Heiligen" in Serravalle, die den Urkunden nach 1547 entstand: dieses Bild wirkt wie eine Arbeit der bolognesischen Schule vom Anfang des 17. Jahrhunderts; die Figur der Madonna zeigt eine eigentümlich-barocke Eleganz, die beiden Heiligen erinnern an Gestalten des Guido Reni.

Gesondert betrachten wir schließlich — weil die Bedingungen hier durchaus von den großen, zahlreiche Figuren enthaltenden Kompositionen abweichen — jene Bilder, die durchaus nur auf die Wirkung einer einzigen Figur abgestellt sind, zuweilen nur eine Figur überhaupt enthalten.

Vielleicht das interessanteste dieser Werke ist das Hochaltarbild von S. Giovanni Elemosinario in Venedig (Abb. 205), dessen Datierung, um 1533, nach der Zeit der Errichtung des Altars, auch wegen des sehr entwickelten Kolorits als zu früh bezeichnet werden muß. Kaum jemals wieder findet man in einem Bilde in einer einzelnen, ruhig sitzenden Figur einen solchen Reichtum von einer die ganze Bildkomposition ausmachenden Bewegung, einer Bewegung, die zugleich von größter Schönheit erfüllt ist.

Einfluß der Antike tritt besonders stark hervor in dem, fälschlich auch dem Schiavone zugeschriebenen „Tobias mit dem Engel" in S. Marziliano in Venedig — die Kopfbildung ebenso wie die Art des Schreitens und die Behandlung des Untergewandes erinnert sehr lebhaft an antike Statuen —, ferner in der schönen „Ansprache des Marquese del Vasto an seine Soldaten", im Prado (Abb. 206; 1541 vollendet); mit Recht hat man hier auf die Beziehung zu römischen Allokutionen (z. B. Reliefs am Konstantinsbogen) hingewiesen; auch die Gestalt des dem Feldherrn zur Seite stehenden jungen Ferrante Francesco, seines Sohnes, trägt durchaus römischen Charakter.

Lange Zeit hindurch hat den Meister das Thema der liegenden Frauengestalt beschäftigt; die Anregung kam ihm vielleicht von Giorgione. Die früheste und einfachste Lösung, in der Gesamtanlage Giorgione relativ am nächsten stehend, ist die liegende Venus mit dem Hündchen und zwei Dienerinnen im Hintergrund, in den Uffizien, die sog. „Venus von Urbino", die in einem Briefe von 1538 erwähnt und vermutlich um diese Zeit entstanden ist. Wesentlich abgerundeter, zugleich strenger in der kompositionellen Fügung erscheint die Venus mit Amor und landschaftlichem Hintergrund, ebenfalls in den Uffizien (Abb. 207). Eine Lockerung im Sinne der venezianischen Frieskomposition bedeutet dann die „Venus mit dem Orgelspieler" (bestes Exemplar im Prado; Varianten im Berliner Museum und im Prado). Entsprechen die bisher angeführten Darstellungen liegender Frauen noch durchaus dem Stil der Renaissance, so erscheint die (nach Ridolfi 1545—46 entstandene) Danae des Neapler Museums (Abb. 208) durch ihre ganz andere Kühnheit der Bewegung viel mehr barock. Vergleicht man das Neapler Bild freilich mit der noch späteren Fassung von 1554 im Prado (Abb. 209), so mutet auch das Bild in Neapel noch als eine Renaissanceschöpfung an: charakteristisch dafür ist, wie der am rechten Bildrande stehende Putto durch seine Vertikale der starken Diagonalbewegung der Hauptfigur gegenüber noch einen Ausgleich bedeutet, während er in dem späteren Bilde fehlt und durch die alte Frau ersetzt ist, die durch ihre Haltung eine Parallele zur Hauptfigur bildet — der Barocktendenz folgend, die einzelnen Teile in einer einheitlichen Gesamtbewegung untergehen zu lassen.

* * *

Die Spätzeit des Meisters, von etwa 1550—76, zeigt das unerhörte Schauspiel einer gegen früher fast noch gesteigerten Schöpferkraft der Erfindung; nicht das geringste Nachlassen wird

208. Tizian. Danae. Neapel, Museo Nazionale.

bemerkbar, im Gegenteil, kaum eine andere Periode ist reicher an mannigfaltigen, kühnen und großartigen Kompositionsideen wie diese Spätzeit seines Lebens: die Zeit vom dreiundsiebzigsten bis hundertsten Lebensjahre.

Zwei verschiedenartige, anscheinend entgegengesetzte Tendenzen beherrschen jetzt Tizians Schaffen: im Vordergrund steht ein vorher nicht gekanntes Streben nach dramatischer Wirkung, die vor allem durch eine äußerste Steigerung der Licht- und Schattenkontraste erreicht wird. Einzelfiguren wie der „hl. Sebastian" in Leningrad erhalten durch das flackernde Licht einen großartig dramatischen Zug, der durch den Ausdruck des Kopfes mit dem geöffneten Mund und den nach oben gerichteten Augen noch verstärkt wird: man vergleiche mit diesem Sebastian nur eine der früheren Sebastiandarstellungen oder den in den dreißiger Jahren entstandenen „Johannes den Täufer" der venezianischen Akademie! In ähnlichem Sinne gewinnen einfache Kompositionen wie die „hl. Margarethe" im Prado, der Hieronymus in Landschaft im Louvre, der „Kruzifixus" im Escorial, oder auch größere Kompositionen mit zahlreichen Figuren, wo aber doch jede einzelne Figur in alter Weise in der Fläche ausgebreitet ist, wie die „Kreuzigung" in der Pinakothek in Ancona, oft allein durch die gelegentlich außerordentlich schroffen Gegensätze von Hell und Dunkel stärkste dramatische Wirkung. Zu besonderen Effekten ist die Lichtwirkung in dem Altarbild von S. Maria in Medole („Christus erscheint seiner Mutter") und in zwei Ölbergdarstellungen (im Escorial und im Prado) gesteigert. In der späten Münchner Dornenkrönung hat der Meister eine in den vierziger Jahren erfundene Komposition hauptsächlich durch Verstärkung der Gegensätze von Licht und Schatten zu größter dramatischer Wirkung gebracht.

Aber auch die Linienkomposition zeigt den neuen dramatischen Stil: im „Raub der Europa" (Boston, Mrs. Gardner; 1562 vollendet) — einer Komposition, die, völlig von barockem Geist erfüllt, sich nicht leicht in eines der alten Schemata mehr einordnen läßt — ist die

Tizian: Toilette der Venus

209. Tizian. Danae. Madrid, Prado.

Hauptfigur von einer unvergleichlichen Leidenschaftlichkeit der Bewegung. Ein offenbar von Tintoretto inspiriertes Gegeneinanderwerfen von Körpern, vereinigt mit unruhig-flackernder Lichtwirkung, findet sich in dem „Martyrium des hl. Laurentius" der Gesuitikirche in Venedig. Den Gipfelpunkt der Dramatik aber bezeichnet das letzte Werk des Meisters, die „Pietà" der venezianischen Akademie (von Palma Giovane vollendet). Sogar das anscheinend doch so unvermeidliche Prinzip der Flächenhaftigkeit sehen wir hier, der dramatischen Tendenz zuliebe, durchbrochen: in der Figur der Magdalena, die, übergroß im Vordergrunde stehend, ihren Schmerz in die Welt hinausschreit.

Die zweite, scheinbar entgegengesetzte Tendenz in Tizians Spätzeit ist auf eine letzte Steigerung der venezianischen Harmonie gerichtet. Die altvenezianische Breitkomposition tritt wieder herrschend in ihr Recht.

Einzelne Bilder, die nur wenige Figuren enthalten, sind antiken Reliefs oder Gemmen vergleichbar, eines der schönsten Beispiele ist die Figur der „Weisheit" in der Libreria in Venedig. Durchaus flächenhaft ausgebreitet sind auch Darstellungen wie die „Venus bei der Toilette" in der Ermitage in Leningrad (eine anscheinend etwas später entstandene und künstlerisch überlegene Replik befindet sich in Münchner Privatbesitz, Tafel X), sowie stehende Einzelfiguren wie der „hl. Jakobus" in S. Lio in Venedig, ferner die Hieronymusdarstellungen im Escorial und im Louvre. Aber auch größere, zahlreiche Figuren enthaltende Kompositionen gehen unverkennbar auf das Schema der Breitkomposition zurück: „Perseus und Andromeda" (London, Wallace Collection; die Komposition ist in diesem Bilde bereichert durch das von Tintoretto inspirierte Motiv eines abwärts Fliegenden), die „Erziehung des Amor" (Rom, Gal. Borghese [Taf. IV]) mit der ganz im Sinne der oberitalienischen Frieskomposition seitlich sitzenden und zum Bilde herausschauenden Hauptfigur; „Spanien kommt der Religion zu Hilfe" im Prado: überall stehen die Hauptfiguren am Bildrand, und die Bewegung verläuft einheit-

210. Tizian. Hl. Hieronymus. Mailand, Brera.

lich in einer Richtung, wobei die Figuren in eine zum Bildrand parallele Schicht gesetzt sind. Auch große Kompositionen dieser Zeit, die bei flüchtigem Blick als Zentralkomposition erscheinen könnten, wie die sog. „Fede" in der Sala delle quattro porte des Dogenpalastes, 1555 begonnen und von Schülern vollendet, enthüllen sich bei genauerem Zusehen als Breitkompositionen. Die seitlichen Figuren ebenso wie die der Komposition eines Theatervorhangs vergleichbare Lockerung, Auseinanderziehung aller Teile, die diesem Werk sehr ausgeprägt den Charakter einer Frieskomposition verleiht, wird am deutlichsten beim Vergleich mit einer der Barockzeit angehörigen, bedeutenden Kopie, die sich in Münchner Privatbesitz befindet, und in der die Glieder des Bildes in einer ganz anderen, strafferen Weise konzentriert, zusammengefaßt sind.

Wie außerordentlich kunstvoll das anscheinend so einfache Schema der Breitkomposition jetzt ausgestaltet wird, zeigt „Jupiter und Antiope" (auch „Venus vom Prado" genannt) im Louvre (Abb. 29, S. 32), wo trotz völliger kompositioneller Gebundenheit aller Figuren doch die größte Freiheit zu bestehen scheint — von wie großer Anmut und Leichtigkeit ist z. B. die Haltung der Schlafenden im Vergleich etwa mit der „Venus mit Amor" in den Uffizien! Erst bei genauerem Zusehen bemerkt man die kompositionellen Bindungen: wie alle Figuren sich einschreiben lassen in ein Dreieck, dessen Spitze der kleine Amor am oberen Bildrand darstellt. Die Behandlung ist bei allem Reichtum der Töne ungemein breitflächig, kaum ein anderes Werk der Spätzeit entspricht so sehr den altvenezianischen Traditionen. Die Karnation der Schlafenden erinnert durchaus — in bestem Sinne — an die Art Bonifazios.

Eine bemerkenswerte Abweichung von dem üblichen Schema der Breitkomposition zeigt der „Tod des Aktäon" (London, Lord Lascelles) darin, daß die Figuren in hintereinanderstehende Schichten gesetzt sind, so daß die das Bild durchlaufende, lebhafte Bewegung einen Tiefenraum durchmißt. Sehr auffallend wird in diesem Bilde auch die Anordnung der Figuren in zueinander parallel gerichteten Schräglinien. Gerade dieses Motiv — die Diagonale bzw. Schräge — ist eines der häufigsten und bedeutsamsten in Tizians Spätwerken.

Es gibt kaum ein zweites Werk, in dem der das Bild beherrschende diagonale Bewegungsstrom eine solch fortreißende dramatische Wirkung hat. wo alles so sehr eingestellt ist nur auf diese Diagonalbewegung, wie den „Hieronymus" der Brera (Abb. 210). Von ähnlicher Bedeutung, wenn auch in der dramatischen Wucht des Eindrucks nicht vergleichbar, ist die Diagonale als die die Bildkomposition bestimmende Linie im „Sisyphus" des Prado und im „Hieronymus" des Eskorial. In wie bemerkenswerter Weise aber das Motiv mehrerer paralleler

211. Tizian. Grablegung Christi. Madrid, Prado.

Schräglinien eine Komposition interessant machen kann, sehen wir in dem bereits erwähnten „Tod des Aktäon" bei Lord Lascelles in London sowie in der „Grablegung" des Prado (Abb. 211), oder — am auffallendsten, weil am wenigsten zu erwarten und am wenigsten durch den Gegenstand, die Figurenbildung, nahegelegt — in Bildnissen wie dem des Jacopo de Strada im Wiener Museum. Eine im höchsten Sinne dekorative und ornamentale Wirkung hat das Schrägmotiv im „Sündenfall" des Prado, aber auch in dem schon erwähnten Bilde „Spanien kommt der Religion zu Hilfe" des Prado spielt dasselbe Motiv eine nicht unwichtige Rolle. Eine Vereinigung fast aller Mittel der Komposition, die der Künstler kennt: der Frieskomposition in zwei Plänen und der nach verschiedenen Richtungen laufenden Parallel-Schrägen mit einer äußerst dramatischen Wirkung lebhaftester Licht- und Schattenkontraste vereinigt finden wir in der „Verkündigung" von S. Salvatore in Venedig.

In seiner Verbindung der verschiedensten Motive ist auch „Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto" im Bridgewater-House in London (Replik im Wiener Museum) eines der interessantesten Spätwerke des Künstlers, eine Komposition, aufgebaut auf den Gegensatz der kleinlich-unruhigen Gruppe links (Kallisto und ihre Begleiterinnen) und der machtvoll-ruhigen Figuren rechts: der majestätischen, in antikischer Haltung thronenden Gestalt der Diana und der Rückenfigur der sitzenden Nymphe im Vordergrund, die durch ihre Haltung in eindringlichster Weise die Vorderfläche betont.

Viel seltener als in früheren Perioden hat der Künstler sich durch fremde Vorbilder bestimmen lassen, und nicht mehr die ein wenig äußerliche Kunst des Giulio Romano, sondern größere Vorbilder sind es jetzt, die auf den Künstler einwirken. Offenbar durch Leonardo beeinflußt ist das „Abendmahl" im Escorial; unter dem Eindruck von Raffaels letztem Werk, der „Transfiguration", entstehen die „Ausgießung des hl. Geistes" in S. Maria della Salute und die „Transfiguration" in S. Salvatore in Venedig. Aber überall ist der fremde Einfluß in ganz selbständiger Weise verarbeitet.

Ein Tizian durchaus fremdes Kompositionsschema zeigt die sog. „Gloria" im Prado (1554): einen zentralen Aufbau in mehreren Stufen bei gleichzeitig stark räumlicher Entwicklung (Abb. 212). Dieses Werk ist offenbar (wie schon von anderer Seite bemerkt), durch Dürers Allerheiligenbild

212. Tizian. Der Triumph der Dreifaltigkeit. Madrid, Prado.

angeregt worden, vielleicht hat Karl V. Dürers Bild in Nürnberg gesehen und dann bei Tizian eine ähnliche Komposition bestellt.

Vielleicht die größte Bedeutung Tizians liegt in seinem Kolorit, ja man darf sagen, daß Tizian, so sehr er allgemein gerade wegen seiner Farbenkunst berühmt und gefeiert wird, doch in seiner eigentlichen Bedeutung als Kolorist noch keineswegs genügend erkannt und gewürdigt ist. Der Grund hierfür liegt zu einem großen Teil darin, daß die koloristisch bedeutendsten, die Spätwerke des Meisters, an weitabliegenden oder wenig zugänglichen Stellen, in entfernten Galerien (der Prado in Madrid enthält einen großen Teil seiner koloristischen Hauptwerke) oder an schlecht beleuchteten Stellen in Kirchen sich befinden.

Wie kaum ein anderer der alten Meister hat Tizian auf Schönfarbigkeit — in des Wortes eigentlichster Bedeutung — abgezielt, und er vereinigt mit dieser Schönfarbigkeit, in den Werken der späteren Periode, die eminentesten „malerischen" Effekte. Angesichts eines Bildes wie des wundervollen Spätwerkes „Spanien kommt der Religion zu Hilfe" im Prado, wo das Meer durch ein Zusammenwirken hellblauer und weißer Tupfen in einer durchaus „impressionistischen" Weise gemalt ist, wird man aufs lebhafteste an Renoir erinnert, in der Tat gibt es wenige unter den neueren Malern, die in einer Tizians Spätwerken — nur von diesen gilt der Vergleich — so ähnlichen Weise eine gleichmäßige und vollständige „Füllung" des Bildes durch „schöne" und bunte Farben so sehr mit malerisch-„impressionistischer" Behandlung vereinigt haben wie Renoir.

Auf die großen Koloristen der folgenden Generationen — Tintoretto, Greco, Velazquez, Rubens, Van Dyck — hat Tizian größeren und entscheidenderen Einfluß ausgeübt als irgendein anderer Maler. Derjenige von allen nichtvenezianischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, der Tizian am nächsten steht, ist Rubens, und doch unterscheidet sich auch dieser in sehr vielen wesentlichen Zügen von dem venezianischen Meister: die Pinselführung ist bei Rubens lebhafter, wenn man will persönlicher, in den Werken Tizians bleibt bis zum Ende das Grundprinzip der altvenezianischen Breit-Flächigkeit bestehen, und dort wo — in zahlreichen späten Bildern des Künstlers — die Fläche vollkommen aufgelockert wird, da ist doch die Pinselführung von der des Rubens prinzipiell verschieden, in einem sehr wesentlichen Punkte, der selten genügend beachtet wird: Rubens' Pinselstriche folgen der Form, gestalten die Form, den Gegenstand; in Tizians Werken ist die Auflockerung der Farbe eine vollkommen freie. — Auch im übrigen bestehen naturgemäß sehr große Unterschiede: in der Farbenwahl (Tizians Skala ist von Anfang an eine kältere, seine Lieblingsfarbe ist das kühlere Karmin, nicht das mehr zum Zinnober neigende Rubensrot; auch hat in den späteren Werken das Blau eine noch wesentlich größere Bedeutung), ferner in der Farbenverteilung: die farbige „Füllung" des Bildes ist eine vollständige; endlich auch in der größeren Vielfarbigkeit: während bei Rubens sehr oft — obwohl keineswegs immer — die Bildwirkung, auch in den fortgeschrittensten Werken, von dem leuchtenden Rot ganz beherrscht ist und andere Farben nur schwächlich daneben stehen, ist es bei Tizian viel öfters ein Zwei- oder Dreiklang von Farben, der die farbige Bildwirkung ausmacht. Doch fehlt dem venezianischen Meister die Mosaikwirkung des Greco.

Trotz aller dieser zahlreichen und weitgehenden Unterschiede ist von allen alten Meistern — abgesehen natürlich von den Venezianern — Rubens derjenige, der in mancher Hinsicht mit Tizian in engste Parallele gesetzt werden kann, besitzen wir doch auch genug Zeugnisse des unmittelbarsten Einflusses Tizians auf den vlämischen Meister. Gegenüber den anderen großen Koloristen, Velazquez wie Rembrandt, ist der Unterschied ein wesentlich größerer; hat doch Velazquez — obwohl es keineswegs richtig wäre, die immer sehr deutlichen rein koloristischen Tendenzen des spanischen Meisters zu unterschätzen — kaum je in diesem Grade wie Tizian auf starke Schönfarbigkeit abgezielt. Auch die Technik ist bei Velazquez eine durchaus andere; er gibt nicht, wie so oft Tizian, größere „Ballen" von Farbe, sondern die Farbe immer viel gleichmäßiger in dünnerem Auftrag. Doch kann es nicht fraglich sein, daß Tizian auch auf Velazquez von entscheidendem Einfluß gewesen ist.

Die Entwicklung der Farbenskala ist bei Tizian die gleiche wie bei so vielen Malern seiner Zeit: in den früheren Bildern sind warme Töne vorherrschend, in den späteren Werken überwiegen die kalten Farben. An die Stelle des Kontrastes Rot und Grün, der in den früheren Werken besonders bevorzugt wird, tritt in der späteren Zeit Blau und Gelb. Ein Werk wie die „Gloria" des Prado ist ganz aufgebaut auf die Zusammenstellung von Blau und Gelb, und von größter Wirkung sind auch in dem „Sündenfall" des Prado die Flächen wundervollen blauen und gelben Tones. Die Lieblingsfarbe der früheren Zeit — nicht nur der Jugendwerke — ist blütenhaftes Karmin, das in den verschiedensten Intensitäten immer wiederkehrt, der Künstler kann sich in leuchtendem Karmin nicht genug tun. Es geht auch in den Spätwerken keineswegs völlig verloren; doch unterscheidet sich die Art, wie es in der späteren Zeit zur Wirkung gebracht wird, natürlich durchaus von der der früheren Werke. In der „Grablegung" des Prado z. B. ist es nicht mehr die lebhaft ausgebreitete karminrote Lichtfläche, die den entscheidenden Farbeindruck hervorruft, sondern die ausgebreiteten Mitteltöne; doch gibt es gelegentlich auch in Spätwerken große Flächen ganz hellen karminroten Lackes, z. B. in der „Gloria" (die Figur des Moses).

Im allgemeinen darf man sagen — doch fehlt es nicht an Ausnahmen —, daß in den späteren Bildern das in der Frühzeit durchgehends so blütenhafte Rot kälter wird; das Altarbild von S. Giovanni Elemosinario (das im allgemeinen wohl zu früh angesetzt wird) enthält ein kaltes Weinrot („Purpurbraun") schon als durchaus herrschende Farbe (es erscheint hier besonders eindrucksvoll dadurch, daß es ganz im Schatten bleibt und nur an einer Stelle, am rechten Ärmel, aufleuchtet). Wohl zum ersten Male hat in diesem Bilde Tizian den Gegensatz lebhafter, warmer Lichtwirkung und kalter Lokaltöne zu starker Wirkung gebracht. Bezeichnend für das Kälterwerden der Skala ist auch, wie das Gold in der späteren Zeit bei genauerem Zusehen als ein gelbliches Grau sich herausstellt: man betrachte etwa die Goldkette im Bildnis des „Porzia" (Brera). Sehr auffallend das kalte Grau und kalte Weiß in der „Ausgießung des heiligen Geistes" in S. M. della Salute. Die Schattentöne sind in den Spätwerken fast durchgehends kalt (die lila-weinroten Schatten in der „Erziehung des Amor", Gal. Borghese!). Auch in Bildern der mittleren Zeit, wie dem „Tempelgang" der Akademie, ist das Gelb kein eigentlich warmer Ton. Für die jedoch immer schönfarbige Tendenz Tizians erscheint es bezeichnend, wie auch neutralere Töne, z. B. das Braun im Berghang beim „Hieronymus" der Brera als schöne Farben zur Geltung gebracht werden.

In den Werken Tizians von etwa 1550 ab wird das Rot aus der im Wesentlichen führenden Stellung, die es bis dahin innegehabt hatte, verdrängt; das Blau beginnt immer stärker hervorzutreten. Neuerdings hat man in einleuchtender Weise — vor allem sind hier die Studien W. Graeffs zu nennen — das oft in größter Intensität und ganz unvermittelt gegebene Blau, das in den Alterswerken vieler Maler zu beobachten ist, mit dem Gelbwerden der Linse des Auges erklärt, das bei allen über Sechzigjährigen einzutreten pflegt: diese Vergilbung der Linse hat zur Folge, daß die blauen Töne nicht mehr in ihrer eigentlichen Intensität und Reinheit wahrgenommen werden; will der Maler also ein Blau geben, so wird er leicht dazu neigen, gerade das Blau zu übertreiben. Vielleicht erklärt sich auf diese Weise nicht nur der oft ganz unvermittelte, außerordentlich starke blaue Ton, sondern auch die eigentümlichen, nicht selten ein wenig harten Blauintervalle, die in den Spätwerken Tizians sich finden: dem Künstler fehlt die Sicherheit in der Unterscheidung der Blaunuancen. Wir erinnern an die merkwürdigen Zusammenstellungen des grünlichen Blau der rechten Eckfigur in der „Gloria" mit jenem anderen Blau, das im Himmel und in den drei Figuren oben wiederkehrt, oder, in „Spanien kommt der Religion zu Hilfe", des mit Weiß gemischten Hellblau (im Gewand der „Religion") mit Ultramarin (in Landschaft und Himmel). Feinere Nuancierungen des Blau, der beabsichtigten Stimmung entsprechend, finden sich viel mehr in früheren als in späteren Werken: in der „Grablegung" des Louvre ist das Blau nicht schönfarbig, sondern, in wundervollem Einklang mit der Stimmung des Bildes, durch Grau gebrochen.

Die im eigentlichen Sinne „malerische" Periode des Künstlers beginnt etwa mit dem Jahre 1548. Ein in dieser Zeit entstandenes Werk, der „Prometheus" des Prado, zeigt bereits die Karnation in genau der gleichen Weise aufgelöst wie die Gewandflächen. Es ist dies von ganz besonderer Bedeutung, erfährt doch im allgemeinen die Karnation immer eine Sonderbehandlung; es darf stets als ein Beweis besonderer malerischer Reife gelten, wenn

213. Palma Vecchio. Adam und Eva.
Braunschweig, Museum.

Karnation und Gewänder sich in der stilistischen Behandlungsweise gar nicht voneinander unterscheiden. Rubens hat, in den Werken der früheren Zeit fast durchgehends, die Gewänder stärker aufgelöst als die Karnation; so groß zeigt sich bei ihm die Macht des Gegenständlichen.

Eine völlige Einheitlichkeit des malerischen Stils fehlt auch in Tizians Werken der 50er Jahre. Wir haben schon oben auf den Unterschied in der malerischen Behandlung bei Bildnissen hingewiesen, wo die kostümlich interessanten Einzelheiten viel zeichnerischer detailliert sind als andere Partien. Auch in den spätesten Werken ist die Einheit der Wirkung kaum je so groß wie bei Velazquez, wo man viel mehr von einem malerischen „Fernbild" im eigentlichen Sinne sprechen darf. Doch tut die Farbe immer das Ihrige, bis zu einem gewissen Grade das farbige Flächenbild zu wahren, eine zu starke Isolierung der einzelnen Farbfläche zu vermeiden. Man beachte z. B., wie in einem schon oft angeführten malerischen Hauptwerk der Spätzeit „Spanien kommt der Religion zu Hilfe" (bei der Figur der „Religion") die gelblichen Schatten denselben Ton haben, der in den Haaren und in den stark gelblichen Reflexen im Gesicht der Madonna sowie in den sehr lebhaft gelben Tönen der Wolken (oberhalb des Kopfes der Figur) viel stärker wiederkehren. Auf diese Weise wird erreicht, daß der gelbliche Ton, durch den die Modellierung erzielt ist, wohl eine klare plastische Wirkung des Körpers im Einzelnen herstellt, im Gesamtbild jedoch untergeht, sich nicht zu sehr aufdrängt und nicht etwa die einzelne Farbfläche den anderen Farben gegenüber zu sehr isoliert.

In welcher Weise Tizian im Laufe seiner Entwicklung zu immer größerer Vollendung der malerischen Wirkung fortschreitet, wie z. B. die Behandlungsweise in den 50er Jahren gegenüber dem vorangehenden Jahrzehnt eine sehr viel entwickeltere ist, das zeigt nichts deutlicher als ein Vergleich der 1554 gemalten „Danae" im Prado mit der ebenda befindlichen, vielleicht gegen 1545 entstandenen „Venus mit dem Orgelspieler": in dem früheren Werke zerreißt die weit ausgebreitete Karnationsfläche durch ihre Modellierung das ruhige Flächenbild. Die kräftigste Farbe ist hier das Karminrot oben im Vorhang, danach das tiefe Purpur des Lakens, auf dem die Frau liegt (dieses Purpur hat im Licht gelblichen Ton); mit den warmen Farben geht das Goldockerbraun des Hundes eng zusammen. Im Spätwerk hingegen hat die Hintergrundfläche den kräftigsten Ton, und zwar — auch dies ist für die Spätzeit charakteristisch — ein intensives Blau. Die Karnation ist nicht so sehr wie bei der früher entstandenen „Venus mit dem Orgelspieler" plastisch modelliert mit grauen Schatten, sondern hat farbig tieferen, volleren Goldockerton; die karminrötlichen, mit Goldocker durchsetzten Töne des Glorienscheines (in den der Goldregen niederfällt) gehen wunderbar damit in einen Goldton zusammen. Man beachte ferner, wie im früheren Bild der karminrote Vorhang plastisch stark im Einzelnen herausgearbeitet ist.

* * *

Unter Tizians Zeitgenossen genießt besonderen Ruhm Giacomo d'Antonio de Negreti, gen. **Palma Vecchio** (geb. 1480 in Serinalta bei Bergamo, gest. 1528 in Venedig, wo er seit 1510 nachweisbar ist). Sein großer Name besteht nicht ganz zu Recht: zeichnet sich der Künstler doch weder durch Tiefe oder Originalität der Auffassung noch durch Reichtum der Phantasie aus. Was ihm seine Popularität verschafft hat, ist zu einem guten Teil der nicht von ihm erfundene, aber immer

214. Palma Vecchio. Santa Conversazione. Galerie des Herzogs von Leuchtenberg.

mit ungewöhnlichem Schmelz des Kolorits und Farbauftrags vorgetragene Frauentypus, die schöne Venezianerin mit den blonden Haaren und weichen üppigen Formen, die er fast zum Überdruß wiederholt hat. Wir begegnen diesem Typus ebenso oft in Darstellungen liegender nackter Frauen (Dresdener Galerie; Städelsches Institut in Frankfurt) wie in Einzelporträts („Violante" in Wien und verschiedenen anderen, z.T. ebenfalls in Wien befindlichen Bildnissen), am schönsten vielleicht in dem Gruppenbild der „drei Schwestern" in Dresden. Schon ein vor 1512 entstandenes Bild — Palmas Werke sind im einzelnen schwer zu datieren — wie „Adam und Eva" im Museum zu Braunschweig (Abb. 213) zeigt Palmas Körperideal in seiner Vollendung. Das berühmteste Werk des Künstlers ist das Altarbild von S. Maria Formosa in Venedig (im mittleren Teil die hl. Barbara, auf den seitlichen Flügeln die hl. Sebastian und Antonius Eremita), ausgezeichnet keineswegs nur durch die besondere Schönheit der Heiligen, sondern auch durch den reichen Wechsel von Licht und Schatten und die daraus sich ergebenden geringen Kontraste und weichen Zusammenklänge der Farbtöne. In anderen Bildern ist gerade Palma oft von verhältnismäßig großer Härte der Farbzusammenstellungen, die Tondifferenzen erscheinen keineswegs so gering wie etwa bei Bonifazio. Palma reiht sich hier durchaus den der Terra ferma entstammenden Künstlern an, die auf starke Tondifferenzen und kräftige Wirkung ausgehen, im Gegensatz zu der auf ganz einheitlich teppichartige Bilderscheinung abzielenden Richtung der Stadtvenezianer. Palmas Kolorit zeigt hier das Gleiche wie die Gesamtauffassung des Künstlers, die in einer gewissen Derbheit, zumindest in einem Mangel an wirklicher Verfeinerung die Abkunft des Künstlers aus der Terra ferma nie verleugnet. Charakteristisch dafür ist — um nur ein Beispiel zu erwähnen —, daß in Palmas Bildern fast durchweg der gegenständliche mit dem farbigen bzw. Lichtakzent zusammenfällt, mit Ausnahme eines Bildes wie der hl. Barbara, deren Sonder-

215. Palma Vecchio. Thronende Madonna mit den hl. Lucia und Georg. Vicenza, S. Stefano.

stellung schon erwähnt wurde: hier ist der Akzent von dem gegenständlich Interessantesten, dem Kopf der Heiligen, abgelenkt durch das starke Licht, das auf den rötlichen Mantel über dem rechten Knie der Heiligen konzentriert ist. — Der emailartige Farbauftrag ebenso wie eine etwas leere Behandlung der Flächen wiederholen sich in fast allen Werken des Künstlers.

Palmas Lieblingsthema ist die Santa Conversazione, die Versammlung von Heiligen um die Madonna. Diese Bilder, in denen auch die Landschaft meist einen großen Raum einnimmt (ein Motiv aus des Künstlers Heimat kehrt dabei immer wieder), zeigen keineswegs eine kunstvoll gebaute Komposition, sondern eine recht freie Gruppierung der Figuren. Von Tizian abgesehen, finden wir erst bei Bonifazio in dieser Gruppierung einen festen Halt und eine architektonische Gesetzmäßigkeit. Besonders schöne Beispiele der Sante Conversazioni Palmas bewahren die Wiener Galerie (ungewöhnlich genremäßig aufgefaßt), das Neapler Museum, mit dem rechts unten sichtbaren Stifterpaar, sowie die Galerie des Herzogs von Leuchtenberg (Abb. 214). Geringere Werke im Museum von Glasgow, in den Uffizien, in den Galerien Czernin und Liechtenstein in Wien und bei Lord Northbrook in London. Viele dieser Bilder Palmas scheinen in erster Linie nur einer Zurschaustellung seines Körperideals zu dienen, auch spielen die weichen Kurven und schwungvollen Bewegungen als Kompositionselement eine große Rolle; die Komposition eines Bildes wie der Santa Conversazione aus dem Besitz des Herzogs von Leuchtenberg ist durchaus abgestellt auf die große Kurve, die die Figur der Madonna bildet und die durch die Gestalt Johannes des Täufers links sekundiert wird. Ungewöhnlich schwungvolle Bewegungen haben eine große Bedeutung auch in der „Verkündigung an die Hirten“ im Louvre und der „hl. Familie mit der hl. Katharina“ in Dresden. Eine Ausnahme, insofern hier eine architektonische, auch die geraden Linien als Motiv zur Verwendung bringende Kompositionsweise zu beobachten ist, bedeutet ein ganz spätes Werk wie die um 1525—26 entstandene „Anbetung der Könige“ in der Brera. Die schönste Vereinigung des Körperideals Palmas mit dem großen Schwung der Linien aber ist das Altarbild in S. Stefano in Vicenza: die Madonna mit den hl. Georg und Lucia (Abb. 215).

Die Schwächen der Kunst Palmas: vor allem die stetige Wiederholung derselben Typen und

216. Bonifazio. Thronender Christus mit Heiligen und Stiftern. Venedig, Akademie.

Ausdrucksbewegungen machen sich in auffallender und ungünstiger Weise namentlich dort bemerkbar, wo der Künstler ein ihm ungewohntes Thema in Angriff nimmt, das zugleich besondere Ansprüche an Ausdruckskraft stellte, wie die „Heilung des kanaanäischen Weibes" der Akademie in Venedig oder die „Himmelfahrt Mariae", ebenda; wo beim Vergleich mit Tizians Bild nicht nur die Lahmheit und Ausdruckslosigkeit der Gesamtwirkung, sondern auch die Schwächen der Behandlung im einzelnen, z. B. die Wiederholung der Faltenmotive, ungewöhnlich störend empfunden wird.

Ein Schüler des Palma Vecchio, der jedoch in seiner späteren Entwicklung sich von dem Einfluß Palmas völlig loslöst, dessen Schulabhängigkeit von Palma nur noch in Äußerlichkeiten wie in der Typenbildung kenntlich bleibt, im künstlerischen Wesen dem des Palma — ein Umstand, der meist viel zu wenig beachtet wird — völlig entgegengesetzt, ist **Bonifazio di Pitati.** Was bei Palma unruhig erscheint, wird bei Bonifazio beruhigt und abgeklärt, was in Palmas Auffassung derb und oft ein wenig provinziell anmutet, hat sein Nachfolger verfeinert und veredelt. So konnte Bonifazio zu demjenigen Künstler Venedigs werden, der, obwohl keineswegs von überragender individueller Größe — oder vielleicht eben deshalb — doch das hohe allgemeine Niveau der venezianischen Kunst des Cinquecento am vollkommensten repräsentiert, der insbesondere das, was als das auszeichnende Charakteristikum der Schule zu gelten hat: den Kolorismus, in seiner völligen Reife und höchsten Ausbildung zeigt. Die Elemente, auf denen die Kunst, insbesondere der Kolorismus Venedigs überhaupt beruht: der große Reichtum des sinnlichen Inhalts, der besondere Grad von Verfeinerung der Empfindung für Oberflächenreize in Verbindung mit dem Bedürfnis nach einer ganz einheitlichen, klaren und ruhigen Gestaltung des Bildfeldes — dies alles hat seinen vollendetsten Ausdruck in den Werken Bonifazios gefunden, besonders vollkommen und typisch eben deshalb, weil kein ungewöhnlich geniales, stürmisches Temperament vorhanden war, das den ruhigen und gleichmäßigen Ausdruck der von allem Anfang an in der venezianischen Malerei liegenden Tendenzen durch individuelle Ziele komplizierte. Charakteristisch ist für seine Farbengebung ebenso die ganz ruhige, breitflächige Behandlung der einzelnen

217. Bonifazio. Christus und die Ehebrecherin. Mailand, Brera.

Farbe wie die geringen unmittelbaren Kontraste der Töne: es soll vermieden werden, daß eine einzelne Farbe sich zu sehr herauslöst und die Aufmerksamkeit auf sich zieht, der Blick soll das gesamte Bildfeld in völlig gleichmäßiger Weise umfassen. Auch durch die Art der Farbenverteilung sollen keine starken Akzente gegeben werden. So ist Bonifazio derjenige Künstler, der die byzantinischen Traditionen in veränderter Form deutlicher als irgendein anderer Venezianer des Cinquecento fortsetzt — denn auch das byzantinische Mosaik zielt durchaus auf eine gleichmäßige Umfassung des Bildfeldes ab. Die Mittel freilich sind andere geworden, an Stelle der gleichmäßig flimmernden Wirkung der Mosaiken und der „Kurzflächigkeit" des Carpaccio und seiner stadtvenezianischen Genossen: des Lazzaro Bastiani, Benedetto Diana, Marco Marziale, Giovanni Mansueti tritt die breite Entwicklung der ruhig im Licht ausgebreiteten Farbflächen.

Bonifazio di Pitati wurde in Verona 1487 geboren und kam frühzeitig, vielleicht gegen 1505, nach Venedig, so daß er, auch was seine Ausbildung betrifft, durchaus zu den stadtvenezianischen Künstlern zu rechnen ist. Die zahlreichen dekorativen Arbeiten, die er in Venedig, von 1530 ab, für Behörden auszuführen hatte, haben ihm offenbar großen Ruf und zahlreiche Aufträge verschafft, sein Werkstattbetrieb hatte einen ungewöhnlichen Umfang. Dies ebenso wie seine lange Krankheit — er war anscheinend schon im Jahre 1547 schwer leidend, starb aber erst 1553 — sind wohl der Grund, warum eine große Zahl seiner Werke unter Mitarbeit von Gehilfen ausgeführt wurden, und erklären die oft geringe Qualität vieler unter seinem Namen gehender Bilder.

Ein Frühwerk, die „hl. Familie mit dem kleinen Tobias" in der Ambrosiana in Mailand, ist in der gesamten Aufteilung der Bildfläche ebenso wie in der Gewandbehandlung im einzelnen noch unruhig, ohne die klare Gliederung der Flächen, durch die sich die Werke der reifen Zeit auszeichnen. Auch eine „Santa Conversazione" im Pal. Pitti, mit dem links knienden Stifter in prächtiger Tracht mit Goldkette, erinnert noch lebhaft an Palma, zeigt in der unentschiedenen Neigung der Köpfe und im Bildaufbau noch keineswegs die klare Architektonik der späteren Werke.

1533 datiert ist die „Madonna mit zwei Heiligen" im Pal. Reale in Venedig, aus der Scuola dei Sartori stammend, in der Linienkomposition ein merkbarer Fortschritt über die Frühwerke, in der Farbengebung jedoch die Abkunft von Palma noch nicht völlig verleugnend (die Kontraste von Rot und Grün, ebenso die Loslösung der bunten Farben von dem neutralen Grund entspricht noch nicht dem entwickelten Stil des Meisters). Auch das „Abendmahl" in S. Maria Mater Domini zeigt keineswegs den koloristisch reifen Stil Bonifazios: harte Kontraste bunter

218. Bonifazio. Die Findung des Moses. Mailand, Brera.

Farben (Rot und Grün oder Rot und Blau) sind mehrmals wiederholt vor eine Wand von einförmigem und viel neutralerem Ton gestellt.

Der Anfang der dreißiger Jahre sieht formal wie koloristisch bedeutende Werke entstehen, doch ist die Behandlungsweise noch ungleich; ein Beispiel sind die 1535 gemalten Figuren einzelner Heiliger: Beatrice und Hieronymus, Bruno und Caterina, Venedig, Akademie (Nr. 293 u. 294); wohl wird bereits hier wie in den reifen Werken Bonifazios das Eigentümliche der farbigen Wirkung in den geringen Tondifferenzen gesucht, doch — und hierin liegt das Primitive — die Intervalle stehen sich noch zu nah, ein Zinnoberrot wirkt neben einem Zinnoberrosa hart, weil mit dem Tonunterschied die Helligkeitsdifferenz nicht Hand in Hand geht. Einzelne Farbflächen wie Grün und Rot sind gesättigt und keineswegs breitflächig behandelt, an anderen Stellen hingegen erscheint die Breitflächigkeit der Farben fast übertrieben, die große weiße Fläche im Gewand des hl. Bruno wirkt leer, es fehlt noch die Lichtwirkung, die in den späteren Bildern die Farbfläche belebt.

Auch der „thronende Christus mit Heiligen" der Akademie, Nr. 284 (1530 oder 1531 entstanden; Abb. 216), so sehr hier die Linienkomposition mit ihrer klaren Lösung der sich symmetrisch entsprechenden Figuren schon als fortgeschritten bezeichnet werden darf, entspricht farbig noch keineswegs dem Stil der Hauptwerke; die Behandlung ist ungleichmäßig: die Figur des hl. Markus rechts in seinem roten Gewande von sehr großer Sättigung und dem ebenfalls sehr intensiv blauen Mantel wäre in einem späteren Werk kaum mehr denkbar; ganz anders behandelt als das übrige Bild ist die linke Bildhälfte mit der hl. Justina, wo Blau, Weiß und Rot in ganz zurückgehaltenen Farben schon vollkommen dem Stil der reifen Zeit entsprechend nebeneinanderstehen. Ein nicht wesentlich später (1533) entstandenes Bild, das „Urteil Salomos" (Akad. Nr. 295) repräsentiert schon fast völlig den entwickelten Kolorismus: ein goldgelblicher Ton, der in der linken Randfigur weitausgebreitet erscheint (durch ein körniges Auripigment hergestellt), kehrt in fast allen Lichtflächen wieder.

Vielleicht ist auch das bekannte Hauptwerk des Meisters, das „Gastmahl des reichen Mannes" in der venezianischen Akademie (Tafel I), noch in den dreißiger Jahren entstanden. Es gibt kaum ein zweites Werk der venezianischen Malerei, das in so vollkommener Weise die altvenezianischen Ideale gleichmäßiger farbiger Bildfüllung mit dekorativem Reichtum und sinnlicher Einzelschönheit vereinigt. Die farbige Bildwirkung ist durchaus abgestellt auf geringe Tondifferenzen, ein warmer, doch nicht übermäßig erhitzter Ton beherrscht das Bild. So sehr auch ein Ton aus dem anderen herausentwickelt ist, so nahe verwandt sich die Töne des Bildes sind, so wird es doch vermieden, die Gesamterscheinung in einem einheitlichen warmen Ton untergehen zu lassen: die Figur des Lazarus ist in Blau und Weiß, den einzigen, von den vorherrschenden rötlichen und gelblichen Farben des Bildes abweichenden, wenn auch ganz matten Tönen der Mittelgruppe klar gegenübergestellt. Auf diese Weise kommt es nicht zu einem Verfließen der Töne oder einer gegenständlichen Unklarheit.

219. Bonifazio. Die Mannalese. Venedig, Pal. Reale.

In den vierziger Jahren scheint der Künstler bereits Manches Gehilfen überlassen zu haben; die 1544 entstandene „Adultera" (Akad. 278) zeigt nicht mehr die gleiche Feinheit in der Nuancierung der Einzelfarbe. Dasjenige Werk, das dem „Gastmahl des reichen Mannes" in der Farbengebung, vor allem auch in der Behandlung der Stoffe und im Farbauftrag, am nächsten steht, ist die „Findung des Moses" der Brera (Abb. 218).

Auffallend erscheint in Bonifazios Werken immer das Bedürfnis nach einer auch linear-kompositionell klaren und womöglich architektonisch verfestigten Gliederung des Bildes. In der erwähnten „Findung des Moses" der Brera — ein Bildvorwurf, der einem architektonischen Aufbau der Komposition doch keineswegs günstig ist — erscheint die Prinzessin zentral thronend ins Bild gesetzt! Auch in einem Werk geringeren Ranges wie der „Anbetung der Könige" in der Galerie zu Modena findet man einen architektonischen, bei dieser Darstellung seltenen pyramidalen Bildaufbau.

Seine Haupttätigkeit entfaltete der Künstler bei der Dekoration des Palazzo Camerlenghi in Venedig. Er hat hier in den dreißiger und vierziger Jahren den Wandschmuck für verschiedene Amtsräume ausgeführt: um 1530—32 entstand für die Räume der Governatori delle Entrate der jetzt in der Akademie (Nr. 284) befindliche, bereits erwähnte „Christus mit Heiligen", der ursprünglich von zwei jetzt in der Galerie zu Modena befindlichen Tafeln mit je zwei Tugenden eingerahmt war. Für den Magistrato del Sale gemalt sind zwei Zyklen: ein erster mit dem ebenfalls bereits erwähnten „Urteil des Salomo" Akad. Nr. 295; dat. 1533) als Mittelstück sowie ein zweiter mit einer Adultera (Akad. Nr. 278; wahrscheinlich gegen 1544 gemalt) sowie als seitlichen Teilen zwei Flügeln mit je zwei Heiligen (Akad. Nr. 276, und ein früher in der Wiener Akademie befindliches Stück). Für die Cassa del Consiglio dei Dieci entstand, nicht sicher datierbar, doch wahrscheinlich ebenfalls in den vierziger Jahren, eine „Anbetung der Könige" (Akad. Nr. 281) mit dem jetzt im Pal. Pitti befindlichen „Christus unter den Schriftgelehrten" als rechtem und einem „Bethlehemitischen Kindermord" (Akad. Nr. 319) als linkem Seitenflügel. Der „Bethlehemitische Kindermord" zeigt koloristisch fast den gleichen Stil und die gleiche Stufe der Vollendung wie das „Gastmahl des reichen Mannes"; auffallend in diesem Bilde auch die sehr deutliche Anlehnung an Raffael und an Tizians Bild des Petrus Martyr.

Eine besondere Gruppe bilden die für den Pal. Reale gemalten Bilder, Ende der dreißiger Jahre entstanden, die in merkwürdiger Weise, vielleicht unter dem Einfluß von Parmeggianino, an Schöpfungen des Manierismus erinnern. Vielleicht wurde auch Tintoretto, der, wie wir wissen, von Bonifazio nicht unbeeinflußt blieb, gerade von diesen Schöpfungen des Künstlers angeregt. In der Tat lassen die „Vervielfältigung der Brote und Fische" Bonifazios im Pal. Reale sowie die „Königin von Saba", ebenda, sehr lebhaft an die gleichen Darstellungen Tintorettos im Metropolitan Museum in New York und in Bologneser Privatbesitz denken, namentlich auch in den Nebenfiguren und den Hintergrundmotiven. Eigentümlich und besonders charakteristisch ist in Bonifazios „Mannalese", ebenda (Abb. 219), auch die Häufung der Parallelschrägen, wie sie in dieser Weise ebenfalls erst bei Tintoretto (z. B. in Bildern wie der „Mannalese" in S. Giorgio maggiore) wiederkehrt.

220. Sebastiano del Piombo. Beweinung Christi. Viterbo, Museum.

Unter den Nachfolgern nicht so sehr des Tizian, als vielmehr des Giorgione nimmt **Sebastiano** Luciani, gen. **del Piombo** durch die von ihm vollzogene Verschmelzung venezianischer und römischer Stileigenschaften eine besondere, ebenso eigenartige wie hervorragende Stellung ein; um 1485 geboren und in der Schule des Giorgione, anscheinend in unmittelbarstem, freundschaftlichem Verkehr mit dem Meister, ausgebildet, kam er gegen 1511 nach Rom und unter den Einfluß des Michelangelo. Mit kurzen Unterbrechungen — 1528/29 war er wieder in Venedig — blieb er bis zu seinem Tode 1547 in Rom tätig. 1531 erhielt er die Sinekure eines päpstlichen Bullenplombators, daher der Beiname „del Piombo". Seine künstlerischen Anfänge liegen im Dunkeln; die selbständige Erfindungsgabe Sebastianos war, wenigstens in der früheren Zeit, nicht groß; es scheint, daß er wie kaum ein zweiter sich an Giorgione angeschlossen hat: einzelne einigermaßen gesicherte Werke seiner venezianischen Periode sind unmittelbare Nachahmungen nach Giorgione, z. T. nach Entwürfen des Giorgione gemalt, in dessen Werkstatt er arbeitete und von dem er einige bedeutende Bilder (die sog. „drei Philosophen" in Wien und das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo) vollenden durfte. Einzelne Schöpfungen seiner späteren Zeit jedoch, wie die „Pietà" in Viterbo oder das Bildnis des Andrea Doria im Palazzo Doria in Rom gehören zu den großartigsten Werken, die die oberitalienische Malerei überhaupt hervorgebracht hat, verstand es Sebastiano doch in seltener Weise, Ausdrucksgewalt des Michelangelo mit den malerischen Traditionen der Venezianer zu vereinigen.

Offenbar mit Unrecht werden dem Künstler die „Pietà" der Sammlung Layard und der „ungläubige Thomas" in S. Niccolò zu Treviso zugeschrieben, zwei in der Einzelausführung ebenso wie im Gesamtaufbau primitive und befangene Werke eines provinziellen Nachahmers des Cima. Es ist nicht angängig, diese Bilder sehr früh zu datieren und sie einer noch durchaus unentwickelten Periode des Sebastiano zuschreiben zu wollen: der „ungläubige Thomas" muß nach 1504 entstanden sein, da dieses Werk nicht ohne das Vorbild von Cimas, urkundlich um 1504 vollendeter Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Londoner National Gallery denkbar ist. Die Frauentypen, die sich im Bilde von Treviso finden, sind ungeschickte Nachahmungen nach Palma Vecchio!

Dagegen dürfen die Orgelschreinbilder in S. Bartolomeo in Rialto in Venedig (die in Nischen stehenden Heiligen Sebastian, Sinibald und Bartolomäus), in denen die Raumtiefe viel klarer und überzeugender zum Ausdruck kommt als in den erstgenannten Werken, dem Künstler mit Recht zugeschrieben werden; das Gleiche gilt von der „Heimsuchung" der Akademie in Venedig. Die bedeutendste Schöpfung der venezianischen Frühzeit des Künstlers ist das oben (S. 171) erwähnte Altarbild von S. Giovanni Crisostomo, dessen Erfindung

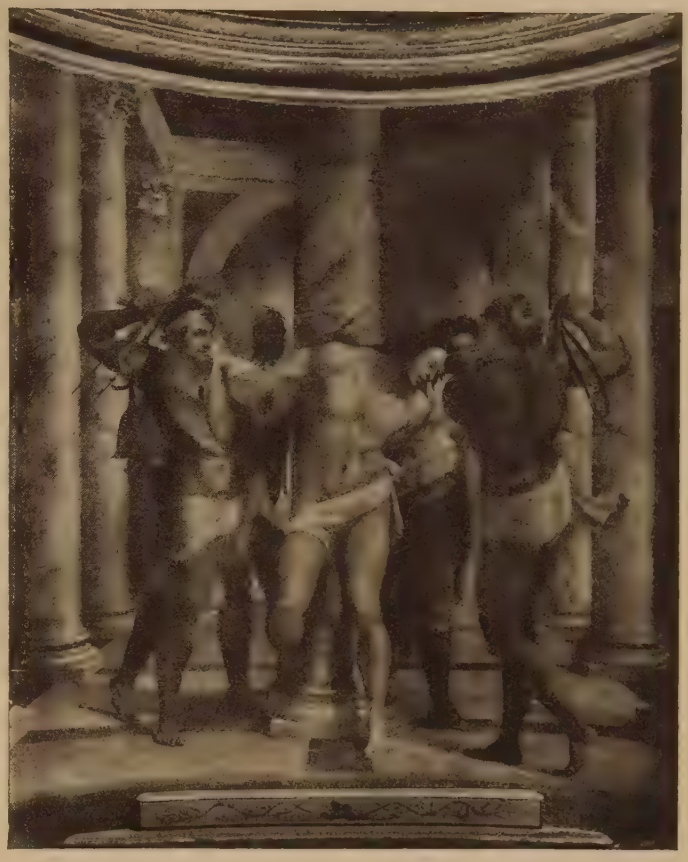
221. Sebastiano del Piombo. Hl. Familie. Neapel, Museo nazionale.

auf Giorgione zurückgeht. Daß Sebastiano schon in dieser Zeit — als er noch nicht in Rom war — römische Typenbildung in seinen Werken bevorzugt hat, zeigen nicht nur die berühmt gewordenen Frauengestalten des Altarbildes von S. Giovanni Crisostomo, sondern ebenso auch einige Halbfigurenbilder, die in dieser Periode entstanden sein müssen, wie die „Salome" der Londoner National Gallery und die „Magdalena" der Sammlung Cook in Richmond. Freilich war es auch niemand anders als eben Giorgione, der diesen Typus zuerst ausgebildet hat: in seiner „Fête champêtre" des Louvre.

Gegen 1510—11 wurde Sebastiano durch den Bankier Agostino Chigi nach Rom berufen; die Malereien, die er hier, im Auftrage des Chigi, ausgeführt hat (Darstellungen aus Ovids Metamorphosen, Lünetten im Galatheasaal der Farnesina), erscheinen noch unreif, fast schülerhaft; auch in dem etwa zu gleicher Zeit entstandenen „Tod des Adonis" in den Uffizien offenbart sich der Einfluß des Michelangelo, der den jungen Künstler jetzt durchaus beherrscht, in einer nicht ausgeglichenen Weise: die Figuren sind in starken Kontrasten gegeneinandergestellt, aber diese Gegensätze wirken noch zwangvoll; rein venezianisch erscheint die farbige Teppichwirkung des Bildes, wenn auch die Schatten bereits eine Neigung zur Farblosigkeit zeigen. Noch ausgeprägter tritt der römische Einfluß in der Malweise, den schwärzlichen Schatten und der ein wenig glatten Behandlung in dem ersten Frauenbildnis zu Tage, das in dieser römischen Periode des Meisters entstand, der sog. „Fornarina" der Uffizien (1512; Replik in der Gal. Corsini in Rom) sowie in der nicht unerheblich später gemalten „Dorothea" der Berliner Galerie, die in ihrer aufrechten, edlen, gelassenen Haltung das Schönheitsideal des Künstlers schon nahe der Vollendung zeigt. Durchaus raffaelesk im Ausdruck erscheint der „Violinspieler" der Sammlung Rothschild in Paris (früher Sciarra). Die vollendetste Vereinigung venezianischer Farbenschönheit mit römischer Größe der Auffassung aber bedeutet die „Pietà" im Museum von Viterbo (Abb. 220): Maria einsam sitzend hinter ihrem auf weißem Linnen ausgestreckten Sohne, verzweiflungsvoll die Hände ringend und gen Himmel schauend: ein Werk von einer michelangelesken Schöpfungen fast ebenbürtigen Ausdrucksgewalt. In der Komposition diesem Bilde verwandt, doch von — in jedem Sinne — wesentlich kleineren Ausmaßen ist die „hl. Familie mit dem Schleier" in Neapel, Museo Nazionale (Abb. 221), in der Idee wohl von Raffael angeregt.

Fünf Jahre lang arbeitete Sebastiano an den Fresken in S. Pietro in Montorio in Rom: noch nicht völlig gelungen und ausgereift, namentlich in der Gestalt Christi, aber auch in den ein wenig rohen Köpfen der Nebenfiguren, erscheint das zuerst — um 1514—15 gemalte — Fresko der „Verklärung Christi"; dagegen gehört die um 1518—19 entstandene Darstellung der „Geiße-

lung" (Abb. 222) zu den größten Schöpfungen nicht nur des Sebastiano, sondern der gesamten Hochrenaissance. Unübertroffen bleibt der Künstler immer in der großen und edlen Geste der Einzelfigur, daher die Schönheit von Bildern wie der „hl. Familie" der Londoner National Gallery (Abb. 223), deren Wirkung durchaus auf die großartige Armbewegung der Madonna gestellt ist, oder der zu Unrecht als eigenhändiges Werk des Künstlers angezweifelten „Höllenfahrt" im Prado mit der in Haltung und Bewegung ungemein edlen Gestalt Christi. Ein Bild wie die „Heimsuchung" des Louvre (1521) zieht seine Ausdruckskraft und Bedeutung im wesentlichen aus der großen, machtvollen und gelassenen Geste der Maria, die Nebenfiguren haben hieran kaum irgendwelchen Anteil. Daher auch die besondere Schönheit der Porträts; von eigenartiger Großartigkeit ist die Komposition ebenso im Bildnis des Papstes Clemens im Museum von Neapel wie vor allem im „Andrea Doria" des Pal. Doria in Rom. Hier tritt auch die große Erfindungskraft des Künstlers in volles Licht; der neuerdings öfters gegen Sebastiano erhobene Vorwurf, er sei nur ein Nachempfinder, besteht nicht zu Recht.



222. Sebastiano del Piombo. Geißelung Christi. Rom, S. Pietro in Montorio.

Viel weniger glücklich ist der Künstler in größeren, zahlreiche Figuren enthaltenden Kompositionen: in der (1519 zuerst ausgestellten) jetzt in der Londoner National Gallery befindlichen „Auferweckung des Lazarus" (nach Vasaris Bericht unter Leitung und z. T. nach Zeichnungen des Michelangelo ausgeführt) ist wohl die Gestalt Christi ebenso edel wie ausdrucksvoll, das Ganze aber leidet an Unklarheit und Überfüllung; befriedigender die ein wenig früher (1516?) entstandene, in der Landschaft noch ganz venezianische „Kreuzabnahme" in der Ermitage in Leningrad, wo die Hauptfiguren, Christus und Maria, in interessanter Weise in Gegenbewegungen nebeneinandergesetzt sind. In der Malweise schon fast völlig römisch, doch ein wenig gleichgültig im Ausdruck ist das „Martyrium der Agathe" im Pal. Pitti (1520). Die später, in den zwanziger Jahren, in der Capp. Chigi in S. M. del Popolo in Rom gemalte „Geburt Mariae" erscheint manieriert in den Formen und Bewegungen der Figuren.

Die große Anzahl der im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstandenen Bilder Sebastianos findet ihre Erklärung in dem Eifer des Künstlers, es Raffael gleichzutun, den er als seinen größten Nebenbuhler und Feind betrachtete; von Natur war Sebastiano alles andere als fleißig, wie die sehr geringe Zahl seiner Werke aus der späteren Zeit beweist, als Raffael gestorben, seine eigene Stellung gefestigt und er zum päpstlichen Bullenplombator ernannt war. Wenige Bilder sind mit Sicherheit dieser späteren Zeit des Meisters zuzuschreiben wie das

223. Sebastiano del Piombo. Hl. Familie. London, National Gallery.

Bildnis des Kardinals Pole in der Ermitage in Leningrad und die Einzelgestalt des hl. Bernhard in der Vatikanischen Galerie.

Venezianische Eigentümlichkeiten der Farbengebung scheint der Künstler auch in seiner römischen Periode — und hier nicht nur in der allerersten Zeit — beibehalten zu haben; noch in einem vielleicht schon in den zwanziger Jahren entstandenen Bild wie der „Höllenfahrt" im Prado verrät sich der Venezianer in der ungewöhnlich farbigen Art, mit der das Weiß behandelt ist und in den weinrötlichen Tönen, die durch das Zusammenwirken der bläulichen Halbtöne mit der in großen Flächen sichtbaren schokoladebraunen Grundierung zu Stande kommen. Der Farbauftrag hat namentlich in den späteren Werken eine ungewöhnlich große Festigkeit, wie vor allem der „kreuztragende Christus" im Prado zeigt. Bilder dieser Art konnten das Vorbild für Maler wie Caravaggio werden. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant zu erwähnen, daß dem Sebastiano nahestehende oder vielleicht sogar gehörige Werke wie der „tote Christus, von Joseph von Arimathia und Magdalena betrauert", im Berliner Museum bald dem Sebastiano, bald aber auch der römischen Schule um 1600 zugeschrieben werden — wenn auch schwerlich nur auf Grund ihrer Technik und farbigen Behandlung.

Das Kolorit Sebastianos wird selten genügend gewürdigt. Oft zeigt es eine außerordentliche Ausdruckskraft wie in dem Bildnis des Papstes Clemens im Neapler Museum (das im Schatten schwarz verhüllte Zinnoberrot vor dem dunklen Grund mit den tief blauschwarzen und grünlichen Tönen; dazu die ganz dunkle Karnation). In vielen Fällen wirken die Gewänder — und das ganze Bild — nur wie angetuscht: eine Art von Monochromie, die namentlich bei Bildern von „antikischer", michelangelesker Komposition sich findet, z. B. bei der „hl. Familie" im Museum zu Neapel, wo die Gewänder nur wie angetuscht wirken in Blau und Weiß und die bläulichen Töne auch den Karnationsteilen und damit dem ganzen Bilde mitgeteilt erscheinen.

Einer der eigenartigsten aller venezianischen Maler dieser Zeit ist **Lorenzo Lotto.** Beweglich und beeinflußbar wie kaum ein anderer, dabei ungemein originell und phantasievoll, zugleich keineswegs frei von manieristischen Zügen, hat er die überraschendsten Wandlungen durchgemacht. Als Künstler der venezianischen Hochrenaissance im Sinne des Tizian oder Bonifazio kann man ihn nicht bezeichnen, seine Kunst ist zu individuell und bizarr, um als Ausdruck eines Schulideals gelten zu können, auch zeigen die Werke seiner früheren Zeit ebenso quattrocentesken wie die seiner späteren Periode barocken Charakter. Es fehlt seiner Kunst, außer in den Bildnissen, die Abgeklärtheit, vielfach auch derjenige Grad formaler Ausgeglichenheit, der dem Stil der Hochrenaissance unentbehrlich scheint; nur eine kleine Zahl von Kompositionen aus der Zeit um 1530, wie namentlich die „Glorie des hl. Nikolaus" in Carmine zu Venedig sowie die „Verkündigung" und „Heimsuchung" in Jesi können als Hochrenaissanceschöpfungen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden; auch die Qualität seiner Bilder ist ungleich wie bei kaum einem anderen der venezianischen Maler. Daher auch die sehr schwankende Wertung des Künstlers in

der kunstgeschichtlichen Literatur. Im allgemeinen wird auch heute noch oft Lottos Bedeutung unterschätzt, der Vorwurf der Kraftlosigkeit und des übertriebenen Manierismus gilt nur von den Spätwerken zu Recht.

Lotto wurde um 1480 oder ein wenig früher, wahrscheinlich von bergamaskischen Eltern, in Venedig geboren. Sein frühestes datiertes Werk stammt aus dem Jahre 1500. Den Aufenthaltsort wechselte der Künstler öfters, bald befindet er sich in Venedig, bald in Bergamo oder auch in der Mark Ancona. 1508 war er in Rom bei der Ausschmückung des vatikanischen Palastes beschäftigt und schon in dieser Zeit, im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, scheint er sich in den Marken aufgehalten zu haben. Von 1513—25 war er längere Zeit in Bergamo tätig, 1524 malt er Fresken in Trescorre bei Bergamo. 1525 bis gegen Ende der vierziger Jahre finden wir ihn im wesentlichen in Venedig ansässig; er erfreute sich dort großer Schätzung, auch Tizian scheint den Meister durch seine Freundschaft ausgezeichnet zu haben. Gegen Ende der vierziger Jahre kehrte er wieder nach den Marken zurück und starb in Loreto 1556.

224. Lorenzo Lotto. Madonna mit Heiligen. Recanati, Municipio.

Die frühesten Bilder wie der „hl. Hieronymus“ im Louvre (1500) zeigen den Künstler als Schüler des Giovanni Bellini, aber auch von Antonello da Messina und Alvise Vivarini sowie von nordischer Kunst nicht unbeeinflußt. Wie das Altarbild in S. Cristina zu Treviso (um 1506) trotz der durchaus von Giovanni Bellini und Alvise Vivarini inspirierten Gesamtanordnung in einzelnen Typen an nordische Vorbilder erinnert (namentlich beim hl. Hieronymus), so ist auch die „Santa Conversazione“ der Galerie Borghese in Rom (1508) noch von großer Herbheit und Sprödigkeit, fast Härte. Das Mittelstück des Triptychons im Municipio von Recanati („Thronende Madonna mit Heiligen und Engeln“, 1508; Abb. 224) kündigt in der merkwürdigen Schiefstellung des Kopfes der Madonna sowie in den Genremotiven der Engel bereits die bizarre Eigenart des Künstlers an, doch gibt es aus derselben Periode des Meisters Werke wie die „Vermählung der hl. Katharina“ in München, die, durchaus auf der venezianischen Tradition fußend, kaum irgendwie außergewöhnliche Merkmale aufweisen und sich in Komposition wie Ausdruck vollkommen an Werke des Tizian oder Palma anreihen lassen.

In welchem Grade Lotto völlig entgegengesetzten — umbrisch-römischen — Einflüssen zugänglich war, zeigt die „Grablegung“ in der Libreria zu Jesi (1512), die aufs lebhafteste die Erinnerung an Raffaels Darstellung gleichen Gegenstandes der Galerie Borghese in Rom wachruft.

225. L. Lotto. Männliches Bildnis. Rom, Pal. Doria.

226. L. Lotto. Beweinung Christi. Mailand, Brera.

Die bedeutendste Schöpfung des zweiten Jahrzehnts aber ist die große „Thronende Madonna mit zehn Heiligen" in S. Bartolomeo in Bergamo (1516), die mit dem streng festgehaltenen, traditionellen Schema des Altarbildes doch eine ungewöhnliche Lebendigkeit des Gestus, ebenso bei den Heiligen wie vor allem auch beim Christuskinde, sowie eine große Pracht der Dekoration zu verbinden weiß. Der Einfluß des Correggio, den wir hier zum ersten Male bemerken, steigert sich immer mehr: in der „Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes" der Dresdener Galerie (1518) sowie den beiden großen eigentümlich bewegten Altarbildern der „Madonna mit vier Heiligen und Engeln" in Bergamo, S. Bernardino (1521) und ebenda, S. Spirito (1521).

Durchaus ungewöhnlich, auf kein Vorbild zurückzuführen ist die Darstellung des in eine große Halle vor einem Klosterhof versetzten „Abschiedes Christi von seiner Mutter" im Berliner Museum (1521); wir sehen hier, in der Haltung Christi ebenso wie seiner Mutter, jegliches Schönheitsempfinden hintangesetzt. Nordische Züge im einzelnen finden sich in den Fresken von Trescorre bei Bergamo (1524), man betrachte etwa Ausdruck und Haltung der männlichen Figuren im „Wunder der hl. Klara". Äußerst selten hat Lotto in dieser Zeit einmal (in dem Bilde des Wiener Museums), seine Neigung zur Bizarrerie verleugnend, eine „Santa Conversazione" fast ganz in Palmas Art gemalt. Sehr bewegt, eine Weiterbildung von Tizians Werk im Dom von Treviso, ist die „Verkündigung" in S. Maria sopra Mercanti zu Recanati, und etwa gleichzeitig (gegen 1528) entsteht die namentlich inhaltlich besonders eigenartige „Allegorie der Keuschheit" in der Galerie Rospigliosi in Rom.

Wie schon in der früheren, von Berenson Übergangsepoche genannten Zeit (1508—17) die Bildnisse im Schaffen des Künstlers eine große Rolle spielen, so auch in der von 1518—28 reichenden bergamaskischen Periode. In einem Werk wie dem „Sposalizio der hl. Katharina" in

der Galerie zu Bergamo nimmt die ungewöhnlich repräsentativ aufgefaßte Figur des Stifters im Hintergrund die Aufmerksamkeit des Beschauers in erster Linie in Anspruch. Das Bildnis eines Juweliers, früher in der Sammlung Kauffmann, Berlin, jetzt im Besitz des Juweliers Koch in Frankfurt a. M., hat noch völlig quattrocentesken Charakter und unterscheidet sich in der Auffassung nur wenig von der Art eines Lorenzo di Credi. Die späteren Bildnisse hingegen sind ungemein eigenartig und ausdrucksvoll; einzelne stehen Tizian in der Vornehmheit der Auffassung nahe (zu erwähnen die männlichen Bildnisse in Berlin, vor allem das Porträt eines jungen Mannes vor hellrotem Vorhang, Nr. 320) und das Porträt des Protonotars Giuliano in London sowie ein Damenbildnis der Brera), andere unterscheiden sich von Tizians Art durch ihre sehr viel größere Bewegtheit und Tizian noch übertreffende Lebendigkeit des Ausdrucks; die italienische Malerei hat kaum ein zweites so lebhaft sprechendes Bildnis hervorgebracht wie das eines Mannes, der eine goldene Tierpranke in Händen hält, im Wiener Museum, oder das Bild eines Siebenunddreißigjährigen, anscheinend eines Kranken, im Pal. Doria in Rom (Abb. 225). Einen großen Raum nehmen Doppelbildnisse ein („die Verlobten" im Prado, 1521; das Familienbildnis der Londoner Nationalgalerie; bereits 1515 entstand das Bildnis des Agostino und Niccolò della Torre in London). Von größter Lebendigkeit ist auch der „Bogenschütze" des Konservatorenpalastes in Rom, und repräsentative Haltung vereinigt mit Naturnähe und sprechendstem Ausdruck das männliche Bildnis der Galerie Borghese in Rom.

227. L. Lotto. Christus und die Ehebrecherin. Paris, Louvre. (Phot. Alinari)

1529—40 datiert Berenson die Reifezeit des Künstlers. Die ersten Jahre dieser Periode, von etwa 1529—32, sind die einzigen im Leben des Meisters, die Werke von einer dem Ideal der Hochrenaissance sich nähernden Ausgeglichenheit und Monumentalität entstehen sehen: die „Glorie des hl. Nikolaus" im Carmine zu Venedig (Ridolfi sah noch auf dem Bilde Signatur und Datum 1529), die „Verkündigung" und „Heimsuchung" in der Libreria zu Jesi (1530), in Haltung und Bewegung der Figuren an Sebastiano erinnernd. Sehr charaktervoll in den Typen, namentlich im Ausdruck der Köpfe und Hände, zugleich ohne übertrieben manieristische Züge, ist die „Adultera" des Louvre (Abb. 227). Eine „hl. Familie mit der hl. Katharina" in der Galerie von Bergamo (1533) zeigt den Künstler auch in dieser Periode seines Schaffens nicht frei von Bizarrerie: Bewegung und Haltung der Madonna sind außerordentlich manieriert. Die „Kreuzigung" in Monte S. Giusto, S. Maria in Telusiano (um 1531) erscheint in ihrer barocken Dramatik als ein Vorläufer von Tintorettos großer Kreuzigung in Schleißheim, an die nicht nur der gesamte Aufbau, die übergroßen Vordergrundfiguren, sondern auch zahlreiche

228. Cariani. Madonna und hl. Elisabeth. Rom, Gal. Corsini.

Einzelheiten wie die flatternden Lendentücher und mancherlei anderes erinnert.

Die Spätzeit des Meisters, von 1540—56, bringt noch bedeutende Bildnisse hervor (Porträt eines rotbärtigen Mannes der Brera), in größeren Kompositionen („hl. Antonius und die Armen", Venedig, S. Giovanni e Paolo) fehlt der eigenartige und kraftvolle Zug der früheren Werke; manieriert in Bewegung und Ausdruck, bei immer wiederkehrenden Typen, sind Bilder wie die „Pietà" der Brera (Abb. 226) und eine verwandte „hl. Familie mit einem Propheten" im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand; noch gesteigert erscheint die flaue Wirkung, auch im Ausdruck der einzelnen Köpfe, in Werken der letzten Jahre, wie den Bildern der Santa Casa in Loreto („Darstellung im Tempel", „Anbetung der Könige" usw.).

* * *

Giovanni de'Busi, gen. **Cariani** (geb. anscheinend um 1458—90 in Venedig von bergamaskischen Eltern, nachweisbar in Venedig bis 1547; in Bergamo wohl nur vorübergehend tätig) ist ein Künstler durchaus untergeordneten Ranges, selbständig fast nur im Landschaftlichen und im Bildnis. Seine zahlreichen Darstellungen der Madonna mit Kind und Heiligen oder ein Werk wie die 1520 datierte „Madonna mit dem Kinde und dem knienden Stifter" in der Galerie von Bergamo unterscheidet sich — mag hier auch die Bewegung und Haltung der Madonna von Lotto beeinflußt sein — nicht wesentlich von ähnlichen Werken der Schule des Giovanni Bellini, etwa des Previtali. Auch Bilder wie die kaum erheblich früher als 1520 entstandene „Madonna mit Kind und dem hl. Petrus in Halbfiguren" in der Galerie Borghese in Rom oder die „Madonna mit dem Kind und dem hl. Antonius, der einen knienden Stifter empfiehlt" in S. Francesco in Rovigo zeigen ihre Zugehörigkeit zur Kunst des Cinquecento höchstens durch die vollen und üppigen, anscheinend nicht ohne Einfluß des Palma geschaffenen Frauentypen, die Gesamtkonzeption behält eine echt quattrocenteske Befangenheit. Ein Werk wie die vermutlich um 1515 gemalte große „Madonna mit sieben Heiligen" in der Brera hat in ihrer steifen Figurenzusammenstellung nichts von cinquecentesker Größe. Originell und nicht unbedeutend erscheint der Künstler dagegen im Porträt sowie in der Landschaftsdarstellung. Das Bildnis eines jungen Mannes im Berliner Museum, von noch recht befangener Auffassung, gehört offenbar der frühesten Zeit des Künstlers an; außerordentlich lebendig und originell ist hingegen ein Gruppenbildnis (fünf Damen und zwei Herren) in der Casa Roncalli in Bergamo (1519). Gelegentlich hat der Künstler auch heiligen Szenen einen merkwürdig intimen, fast familiären Charakter mitgeteilt („Madonna mit Kind, Johannesknaben und der hl. Elisabeth", Rom, Gal. Corsini, Abb. 228). Die Landschaft wird, ähnlich wie bei Palma, mit besonderer Liebe behandelt; auch in Werken, in denen die Figuren schwach oder manieriert erscheinen, übt die Landschaft durch ihre phantastische Gestaltung einen ungewöhnlichen Reiz aus („Lot und seine Töchter", Mailand, Museo Civico). Zwei der besten Leistungen des Künstlers, als Werke seiner Hand freilich nicht ganz gesichert, sind die „Madonna mit dem hl. Antonius Abbas, in einer Landschaft mit phantastischen Bergformen" in der Münchner Pinakothek (Taf. XI), sowie eine „liegende junge Frau in Landschaft", neuerdings mit Unrecht dem Giulio Campagnola zugeschrieben, im Berliner Museum.

Palma am nächsten steht **Rocco Marconi** (zuerst nachweisbar in Venedig 1504, gest. 1529), wie so viele Venezianer dieser Zeit auch er ein Schüler des Giovanni Bellini. Sein Lieblingsthema ist die „Ehebrecherin vor Christus"; etwa ein halbes Dutzend dieser auch sonst in Venedig besonders häufigen Darstellungen sind von seiner Hand erhalten (eines der besten Exemplare im Pal. Reale in Venedig; Abb. 229), palmesk in den Typen und in der Auffassung, schwächlich in den Charakteren, die Komposition überfüllt und unklar. Ob die „Kreuzabnahme" in der Akademie Rocco Marconi mit Recht zugeschrieben wird, muß zweifelhaft bleiben. Die Erfindungsgabe des

Girolamo Cenni, [illegible] und Antonio Maria [illegible]
in Lemberg.

Künstlers war nicht groß: ein Kompositionsthema, das ihn neben der Adultera immer wieder beschäftigt hat, ist die stehende Figur des Erlösers oder eines Heiligen, von Aposteln oder anderen Heiligen umgeben; am bedeutendsten wohl seine Darstellungen des „Lorenzo Giustiniani zwischen den hl. Laurentius, Helena, Dominikus" in der Madonna dell' Orto sowie des ebenfalls stehenden „Johannes des Täufers zwischen den hl. Petrus, Paulus, Markus und Hieronymus" in S. Cassiano, beide Bilder früher dem Palma Vecchio zugeschrieben. Ein vor allem im Kolorit — in der Verbindung von echt venezianischer Kontinuität der farbigen Bildfüllung mit Leuchtkraft und Sättigung der Einzeltöne — hervorragendes Werk ist der „Stehende Christus zwischen zwei Aposteln" in S. Giovanni e Paolo; ein ähnliches doch schwächeres Bild („der hl. Nikolaus von Bari zwischen Johannes dem Täufer und Philippus") in der Münchner Pinakothek.

229. Rocco Marconi. Christus und die Ehebrecherin. Venedig, Pal. Reale. (Phot. Alinari)

Giulio Campagnola (geb. 1482 in Padua, später in Venedig tätig; sein Todesjahr ist unbekannt) war Nachahmer des Giorgione und verdient unsere Aufmerksamkeit vor allem als nicht unbedeutender Kupferstecher. Gemälde seiner Hand sind, obwohl seine Tätigkeit als Maler bezeugt wird, nicht sicher nachgewiesen. Doch dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit vier Fresken in der Scuola del Carmine in Padua als Schöpfungen des Campagnola gelten: die „Geburt Mariae", „Maria im Tempel", „Verlobung Mariae", und „Darstellung Mariae im Tempel". Ganz neuerdings wurden ihm das früher Giorgione genannte Bild „Apollo und Daphne" im Seminar in Venedig, der allgemein als Sebastiano angesehene „Tod des Adonis" in den Uffizien und die Cariani genannte „Liegende Frau in Landschaft" im Berliner Museum zugeschrieben.

Der Bergamaske **Bernardino Licinio** (fälschlich oft als Friulaner bezeichnet; 1511—49 in Venedig nachweisbar) kann nur als Bildnismaler größeres Interesse in Anspruch nehmen. Sein Familienbildnis in der Gal. Borghese in Rom (um 1537; Abb. 230) darf als eines der ersten, wenn auch nicht hervorragendsten Beispiele dieser Gattung angesehen werden. Die Bildung und der meist ein wenig stumpfe Ausdruck der Köpfe erinnert an Palma, der Fleischton zeigt nicht selten einen Stich ins Rötliche. Von religiösen Bildern ist vor allem die von Tizian und Palma beeinflußte thronende „Madonna mit Kind und Heiligen" in den Frari in Venedig hervorzuheben, anziehend mehr durch das Kolorit, die tiefe Farbenstimmung, als durch die etwas steife, in der Stellung der Köpfe noch ein wenig archaische Kompositionsweise (vgl. oben S. 55).

230. Bernardino Licinio. Familienbildnis. Rom, Gal. Borghese.

Andrea di Simone Meldolla, gen. **Schiavone** (geb. in Zara um 1500—10, gest. 1563 in Venedig) war Schüler des Bonifazio und ebenso auch des Parmeggianino, wie

231. Pordenone. Die Anbetung der Könige. Treviso, Dom. (Phot. Alinari)

zahlreiche Zeichnungen und Radierungen seiner Hand beweisen. Von Parmigianino übernahm er Haltung und Bildung der Figuren; ein Werk wie die „hl. Familie" im Louvre ist nichts als eine Variante von Parmeggianinos Bild in den Uffizien. Aber auch Tizian hat der Künstler kopiert: eine „hl. Familie" in Wien, wahrscheinlich auch „Diana und Aktäon", ebenda, sind Kopien Schiavones nach Tizians Bildern in der Londoner National Gallery und im Bridgewater House. Dem Künstler eigentümlich ist das Kolorit und die flüchtige, flockige Malweise, er war in einem engeren Sinne nur „Maler" als irgendeiner der anderen Venezianer seiner Zeit. Derjenige Maler sei zu tadeln — so soll sich Tintoretto geäußert haben — der nicht ein Bild von Schiavone besäße, um von seinem Kolorit zu lernen; doch hätte er besser zeichnen sollen. — Scheinbar durchaus widerspruchsvolle Elemente: die Formengebung des Parmeggianino und flüchtige Zeichnung sind in seiner Kunst vereinigt. Im übrigen steht der Künstler in Auffassung und Komposition Tizian und Bonifazio am nächsten, wie vor allem seine zahlreichen Halbfigurenbilder in Breitformat („Beschneidung Christi" und „Christus vor Pilatus" in Venedig, Akademie; „Christus vor Herodes oder Kaiphas", in den Galerien von Neapel und Wien) zeigen. Mit Tizian hat der Künstler auch den starken Einfluß der Antike gemein, der ebenso in einigen der angeführten Halbfigurenbilder (vor allem in „Christus vor Pilatus" in der venez. Akademie) wie, in noch stärkerem Grade, in kleinen Bildern hervortritt, die oft wie antike Flachreliefs wirken, wir nennen vor allem die in der späteren Zeit des Künstlers entstandene Folge von Bildern berühmter Feldherren („Curius Dentatus", „Scipio" usw.) sowie vier kleine mythologische Szenen: „Geburt und Aufziehung Jupiters", „Apollo und Daphne", „Apollo und Amor", sämtlich in der Wiener Galerie. Ungewöhnlich reich in der Komposition, z. T. nicht ohne perspektivische Verkürzungen sind die ebenfalls in der Spätzeit, 1556—57, gemalten Deckentondi des Pal. Reale in Venedig.

* * *

Unter den Friulaner Malern des Cinquecento ist die weitaus bedeutendste und interessanteste Künstlerpersönlichkeit **Giov. Antonio Pordenone,** der um 1484 geboren wurde, anscheinend im Friaul seine künstlerische Erziehung genoß, aber wohl schon gegen 1506—13 in Venedig war. In der folgenden Zeit scheint der Künstler mit kürzeren Unterbrechungen: in Cremona und Mantua 1520—22 (vermutlich hat er damals auch Parma besucht), in Venedig (1528) und Piacenza (1529—1531), in seiner Heimat tätig gewesen zu sein. 1535 siedelte er nach Venedig über. Er starb im Januar 1539 in Ferrara, wohin er, einem Auftrage des Herzogs Ercole II. folgend, gegen Ende des Jahres 1538 gegangen war.

Pordenones Bedeutung und Eigenart ist von der kunstgeschichtlichen Forschung kaum jemals richtig eingeschätzt worden; es überrascht als eine Ausnahme, wenn Nagler „Feuer, Entschlossenheit und Größe der Seele" als Eigenschaften des Künstlers hervorhebt. Die große Zerstreutheit und Abgelegenheit der Werke des Pordenone mag zu einem großen Teil an dieser mangelnden Würdigung der Bedeutung des Künstlers Schuld sein, geben doch die in den großen Galerien, z. B. in der Akademie von Venedig befindlichen Werke gar keine Vorstellung von seiner wirklichen Eigenart.

232. Pordenone. Der Weg nach Golgatha. Cremona, Dom.

Was Pordenone seine durchaus einzigartige Stellung verleiht, ist die ungewöhnliche Leidenschaftlichkeit, die nicht selten einen Grad annimmt, daß die aller italienischen Kunst anscheinend doch so unentbehrlichen Gesetze der ruhigen Bildform und Perspektive dadurch gesprengt werden — es gibt keinen anderen italienischen Künstler dieser Zeit, der insbesondere die Regeln der Figurenperspektive in einer derart auffallenden Weise außer Acht gelassen hätte. Freilich ist der Künstler in einem besonderen Grade ungleich in Art und Qualität: neben Bildern, die zum Eigenartigsten und in mancher Hinsicht Bedeutendsten gehören, was die italienische Kunst hervorgebracht hat, stehen andere und zwar in nicht geringer Zahl, die sich kaum über den Durchschnitt erheben, ja die zum Teil geradezu provinziellen Charakter tragen und rückständiger wirken als viele andere gleichzeitige Bilder der stadtvenezianischen Malerei.

Pordenone hat die mannigfachsten Einflüsse erfahren, man findet neben solchen der Venezianer den des Correggio, den er offenbar in Parma kennen gelernt hat, sowie vor allem — in noch höherem Grade — den des Michelangelo. In dieser Hinsicht läßt er sich von allen Venezianern nur Sebastiano del Piombo an die Seite stellen. Eines der bedeutendsten Werke des Künstlers sind die Fresken in Cremona, die an Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der Bewegung alle vorangehenden und gleichzeitigen Schöpfungen der venezianischen Kunst übertreffen und auch von späterer italienischer Kunst (Tintoretto) kaum in den Schatten gestellt werden. Das Eigentümliche in der Kunst Pordenones liegt in der Verbindung dieser sehr bedeutenden Stileigenschaften mit durchaus konventionellen, zum Teil wohl von Palma abgeleiteten Schönheitstypen. Was den Reichtum der Erfindung anlangt, so ist der Künstler auch hier sehr ungleich, und seine Bedeutung nicht immer leicht zu beurteilen. Neben durchaus selbständigen Kompositionen findet man Motive, die zum Überdruß wiederholt werden, wie das sich bäumende, dem Beschauer entgegensprengende Roß, und Kompositionen, die alte Schemata in völlig unoriginelle Weise aufs neue reproduzieren.

Die Frühperiode, deren Ende etwa um 1518 angesetzt werden darf, zeigt den Künstler noch durchaus unentwickelt. Die Fresken in Castel Colalto bei Conegliano, deren Entstehung sich offenbar über einen größeren Zeitraum erstreckt (1500—13), wirken z. T. noch altertümlich; in den älteren Teilen scheinen sie die Altfriulaner Tradition durchaus festzuhalten und auch die spätesten dieser Bilder, von Giorgione und Tizian beeinflußt, zeigen

233. Pordenone. Die hl. Martin und Cristoforus. Venedig, S. Rocco.

noch wenig von der kraftvollen Eigenart des Künstlers. Ebenso erscheinen auch die 1514 in Auftrag gegebenen Fresken der Chorwölbung der Kirche in Villanuova schon in ihrer Gesamtanordnung noch fast völlig archaisch. Das Altarbild der „thronenden Madonna mit Heiligen" in der Kirche von Torre bei Pordenone — um von den zahlreichen Werken, die der Künstler in dieser Zeit und auch später für die Kirchen größerer und kleinster Orte seiner Heimat ausgeführt hat, wenigstens ein Beispiel anzuführen — steht, was Eigenart der Komposition ebenso wie Lebhaftigkeit und Bedeutung des Ausdrucks betrifft, weit zurück hinter ähnlichen Schöpfungen etwa des Lotto und möchte in den angegebenen Beziehungen am ehesten mit Werken des Quattrocento zu vergleichen sein; doch verrät die Fülle und Massigkeit der Figuren den Maler der Hochrenaissance. Das bekannte Fresko der „Madonna mit dem Kinde" im städtischen Museum zu Udine (1516) zeigt besonders schön das an Palma erinnernde, wohl von diesem inspirierte, weiche und üppige Frauenideal des Künstlers, in skizzenhafter Ausführung.

In den Fresken im Dom zu Treviso (1519—20) tritt Pordenone zuerst in seiner eigentlichen Eigenart hervor; insbesondere zeigt das Fresko der „Anbetung der Könige" (Abb. 231) sehr ausgesprochen das eigentümliche Mißverhältnis in den Proportionen, das für den Künstler so ungemein charakteristisch ist: die Madonna überraschend klein, die Könige im Vordergrund in unverhältnismäßiger Größe. Besonders bezeichnend hier auch die Figur des Kriegers ganz links, der in Nahsicht und in starker Verkürzung gesehen in den Raum hingeneigt ist.

Das interessanteste und eigenartigste, wenn auch keineswegs ausgereifteste Werk des Künstlers sind die Fresken im Dom zu Cremona (1520; Abb. 232): die „Überantwortung Christi an die Juden", der „Weg nach Golgatha", die „Kreuzannagelung", die „Kreuzigung"; von leidenschaftlichstem Ausdruck erfüllt und von einer Bewegung, die zu dem dargestellten Vorgang oft in gar keinem Verhältnis steht: auf dem ersten Fresko findet sich jenes Lieblingsmotiv des Meisters, der Reiter auf einem nach vorn sprengenden, sich bäumenden Roß, der zu einem heftigen Schlage gegen einen vor ihm Knienden ausholt. Wenig später (1522) entsteht die „Grablegung", ebenda, in ihrer gesamten Auffassung vermöge der Vereinigung michelangelesker Ausdrucksgewalt und venezianischer Schönheit am ehesten Werken des Sebastiano del Piombo wie der „Pietà" in Viterbo vergleichbar. Das in demselben Jahr entstandene Altarbild der „Madonna mit zwei Heiligen und dem knienden Stifter", ebenda, zeigt eine höchst ansprechende Verbindung von Würde und Intimität.

Wie ungleich Pordenones Kunstschaffen ist, wird durch nichts deutlicher bewiesen als durch die in den nächsten Jahren entstandenen, auf die Fresken von Cremona folgenden Werke, die wieder eine Rückkehr zu einer ruhigeren, oft ganz schlichten und einfachen Gestaltungsweise be-

deuten; Beispiele sind die Pilasterheiligen im Dom zu Pordenone (1525), das Altarwerk in der Kirche zu Varmo (1526), sowie die Schutzmantelmadonna mit zwei Heiligen und der Familie Ottoboni (die sog. „Madonna del Carmelo") in der Akademie von Venedig. Ende der zwanziger Jahre war der Künstler vorübergehend in Venedig tätig. Als Zeugnis dieses Aufenthaltes besitzen wir das Bild der Kirche S. Rocco (1528; Abb. 233), die Figuren der hl. Rochus und Martin, machtvolle Gestalten, viel zu groß im Vergleich sowohl zu den Begleitfiguren wie zur Architektur, in die sie gestellt erscheinen.

234. Pordenone. Die hl. Sebastian, Rochus und Katharina. Venedig, S. Giovanni Elemosinario.

Vielleicht als das Hauptwerk des Künstlers haben die Fresken der Madonna di Campagna in Piacenza (1529—31) zu gelten, Darstellungen aus dem Leben der Maria und der hl. Katharina, wesentlich weniger bewegt, ausgeglichener als die Fresken in Treviso und Cremona. Wohl sind auch hier manche Eigenschaften des Künstlers, insbesondere die übergroßen Vordergrundfiguren, auffallend, der Gesamtcharakter der Fresken aber ist bei aller Dramatik doch ein dekorativer, dem Freskostil sehr viel mehr entsprechender als dies bei den Fresken in Cremona und Treviso der Fall war.

Erst im Jahre 1535 erfolgte die Übersiedlung des Künstlers nach Venedig. Das bekannteste seiner venezianischen Bilder, die „Glorifikation des hl. Lorenzo Giustiniani" in der Akademie zu Venedig, zeigt den Meister keineswegs von seiner vorteilhaftesten Seite: was in den Fresken von Cremona einem künstlerischen Impuls entsprang, erscheint hier starr, die dramatischen Gebärden und Bewegungen gezwungen, fast theatralisch. Wesentlich ausgeglichener das Altarbild von S. Giovanni Elemosinario in Venedig (Abb. 234) „die heiligen Sebastian, Rochus und Katharina": in origineller Weise sind hier die Figuren in ihrer Stellung dem Bildformat angepaßt. Die barocken Bewegungsmotive und die barocke Art der Füllung der Bildfläche vereinigt sich in diesem Bilde aufs glücklichste mit venezianischen Typen und venezianischer Farbenschönheit.

Brescia.

Savoldo, Romanino und Moretto, die drei großen Meister der einheimischen Malerschule von Brescia im Beginn des Cinquecento, verdanken ihre Kunst, wie alle Maler der venezianischen Terra ferma — zu dieser darf, im weiteren Sinne, auch Brescia gerechnet werden — im Wesentlichen dem Einfluß der großen Venezianer, behaupten aber dennoch in hohem Grade ihre Eigenart und ihren Sondercharakter. Dieser besteht bei Savoldo in einer eigentümlichen Mischung von Romantik mit derben, oft ein wenig bäuerlichen Typen — wobei es aber an monumentaler und großzügiger Auffassung keineswegs gänzlich fehlt —, bei Romanino in einem ungewöhnlichen

235. Savoldo. Der Erzengel und Tobias. Rom, Gal. Borghese.

Hervortreten realistischer Gesinnung — die sich auch hier bis zu einem gewissen Grade mit Größe und Monumentalität der Komposition vereint —, bei Moretto im Überwiegen des Idyllischen, Vornehmen, Zarten. **Giov. Girolamo Savoldo** (geb. um 1480 in Brescia; lange Zeit in Venedig, kurz auch in Florenz und Treviso tätig, gest. nach 1548) war wie kein anderer der Brescianer Maler in seinem Schaffen aufs unmittelbarste von Giovanni Bellini beeinflußt: sein Altarbild in S. Niccolò in Treviso (Madonna mit Kind, je drei Heiligen beiderseits und einem musizierenden Engel zu Füßen des Thrones; von geringeren Künstlern begonnen und von Savoldo 1521 vollendet, in Erfindung und Ausführung wohl durchaus als ein Werk unseres Künstlers zu betrachten) ist eine monumentale Komposition ganz im Geiste des Giovanni Bellini, eine Fortsetzung seiner zuerst im Altarbilde aus S. Giobbe (jetzt in der Akademie) hervorgetretenen Tendenzen, doch in den Typen der Heiligen ebenso wie in der etwas schweren Behandlung der Farbe deutlich Savoldos Eigenart verratend. Später, vermutlich von Tizian inspiriert, entstand die „Madonna in der Glorie mit vier Heiligen" in der Brera, wo Monumentalität und Größe der Auffassung noch wesentlich gesteigert erscheinen, gleichzeitig aber eine gewisse Derbheit in der Bildung der Heiligen in noch höherem Maße hervortritt. Dem Bilde der Brera nahe verwandt, vor allem auch in der zusammengefaßten Silhouette und der im Gegensatz zu der Auffassung der Heiligen zarten Bildung der Madonna, doch von wesentlich geringerer Größe im Format und in der Gesamtdisposition ist das Altarbild in S. Maria in Organo in Verona.

236. Savoldo. Hl. Magdalena. London, National Gallery.

Mit besonderer Vorliebe hat der Künstler die Anbetung des Kindes dargestellt, wobei eine ungewöhnlich intime oder genrehafte Auffassung bemerkbar wird: Joseph hebt das Tuch auf, mit dem das Kind bedeckt war, um es dem hl. Franziskus zu zeigen („Anbetung des Kindes" in der Pinakothek in Turin; Variante in Hamptoncourt, dat. 1527); bei einer anderen, ebenfalls in der Turiner Galerie befindlichen „Anbetung der Hirten" ist die Munterkeit des Kindes, das fröhlich sein Ärmchen ausstreckt, ebenso charakteristisch wie die naive Andacht der Hirten. Besonders bemerkenswert hier, wie auch in der „Pietà" der Berliner Galerie,

die Darstellung des Abendhimmels; für die Wiedergabe künstlicher Beleuchtungseffekte — oft vereinigt der Künstler untergehende Sonne und Mondlicht — hatte Savoldo eine besondere Vorliebe; bezeichnend hierfür auch die „Transfiguration" der Uffizien. Wie schon in seinen Altarwerken in Treviso, in der Brera und in S. Maria in Organo in Verona, so hat auch in diesem Bilde der Künstler sich an eine ältere Komposition angelehnt: Giovanni Bellinis bekannte Darstellung der Verklärung Christi. Offenbar war die Gabe des Künstlers, Kompositionen zu erfinden, nicht groß. Seine Eigenart liegt in erster Linie in der Romantik der Auffassung, die er seinen Landschaften, vor allem durch die phantasievolle Beleuchtung, zu verleihen weiß. Wohl das schönste Beispiel eines solchen „Giorgionismo" ist die Darstellung des „Tobias mit dem Engel" in der Gal. Borghese in Rom (Abb. 235), wo der Zauberlandschaftlicher Stimmung mit dem Ausdruck der Figuren sich zu einer selten poetischen Wirkung vereinigt. Aber auch seinen Einzelbildnissen hat der Künstler viel von jener Romantik der Stimmung mitzuteilen verstanden: wir nennen hier vor allem die „Venezianerin" der Berliner Galerie (Variante, mit den Attributen der hl. Magdalena, in der Londoner National Gallery, Abb. 236). Höchst eigenartig auch das, früher wie manche andere Bildnisse des Künstlers dem Giorgione zugeschriebene Bild des Ritters, dessen Gestalt, in einem dunklen Zimmer sitzend, im Spiegel sichtbar wird, des sog. Gaston de Foix, im Louvre.

237. G. Romanino. Magdalena zu Füßen Christi. Brescia, Galerie. (Phot. Brogi)

Ein Vorläufer des Savoldo, Romanino und Moretto ist **Floriano** (oder Fioravante) **Ferramola**, der erste brescianische Maler der Hochrenaissance (geb. gegen 1480 in Brescia, gest. daselbst 1528). Eines der wenigen gut erhaltenen Werke seiner Hand, die 1513 datierte „Madonna mit zwei Heiligen" des Berliner Museums, zeigt den Künstler noch in den Traditionen der älteren lombardischen Schule, des Vincenzo Foppa und des Borgognone. In reiferen Bildern nähert sich Ferramola der Kunstweise späterer lombardischer Meister, des Civerchio und vor allem des Bramantino, wie seine Fresken aus dem Pal. Borgondio della Corte, jetzt in der Galerie von Brescia zeigen: die „Geburt des Adonis", die „Begegnung der Ehegatten" usw., Szenen im Zeitkostüm, die in der Auffassung und in der Haltung der Figuren an Ghirlandajo erinnern, in der sehr viel runderen und üppigeren Bildung der Typen freilich den Oberitaliener nicht verleugnen.

Der Art des Savoldo ist **Girolamo Romanino** (geb. um 1485 in Brescia, gest. daselbst um 1566?) völlig entgegengesetzt. Landschaftliche Stimmung, poetischer Zauber sind ihm fremd, seine Figuren erscheinen derb, massiv, oft ein wenig bäuerisch; es fehlt die romantische Auffassung des Savoldo. Im Gegensatz zu der innerlichen Art jenes Künstlers geht er vielmehr auf starken äußerlichen Effekt aus. Große Leuchtkraft und Tiefe zeigt das Kolorit, die Auffassung dagegen bleibt nicht selten gleichgültig und führt gelegentlich kaum über das Gewöhnliche hinaus. Für dekorative Fülle und reiches Zeitkostüm hat der Meister eine besondere Vorliebe; eine geradezu bedeutende Wirkung erreicht er oft ebenso durch das glühende Kolorit und die breite malerische Behandlung der Licht- und Schattenmassen, wie auch durch den Bewegungsreichtum und den

238. Moretto. Krönung Mariae. Brescia, S. Nazaro e Celso. (Phot. Alinari)

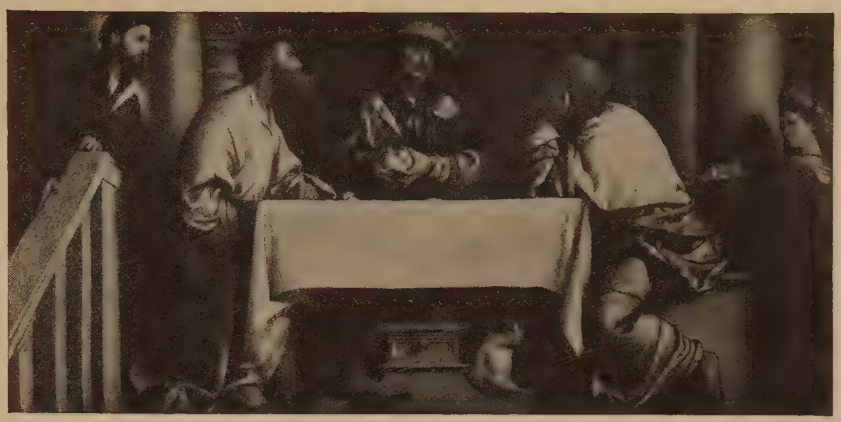
großen Wurf der Komposition, der sich oft in eigenartiger Weise mit einem Naturalismus der Auffassung verbindet.

Der früheren Zeit des Künstlers gehören einige Altarbilder der „thronenden Madonna mit Heiligen" an; wohl das früheste befindet sich im Berliner Museum, im Aufbau noch archaisch und ohne Reichtum der Bewegung, schwach in der Faltengebung. Eine der hervorragendsten Leistungen des Künstlers hingegen ist das vermutlich um 1512 entstandene Altarbild in S. Francesco in Brescia; schon hier tritt seine Vorliebe für schwere Massigkeit der Figuren hervor, die im Verhältnis zur Bildgröße auffallend groß erscheinen, eine Eigentümlichkeit, die Romaninos Typenbildung auch weiterhin charakterisiert. Eine größere Lockerheit und Gelöstheit zeigt das auch dekorativ ungemein reizvolle Altarwerk der „thronenden Madonna mit Heiligen", das sich jetzt in der Galerie zu Padua befindet (1513).

Das Vorzüglichste leistet der Künstler im Fresko. 1519—20 entstehen die Fresken im Dom von Cremona („Dornenkrönung", „Verspottung", „Geißelung", „Christus vor Pilatus"); noch bedeutender die wenig später (1521) gemalten Fresken von S. Giovanni Evangelista in Brescia „Fußwaschung der Magdalena" und „Auferweckung des Lazarus", Bilder, die den dem Künstler eigenen Naturalismus der Auffassung vereinigt mit einem großartigen Schwung der Bewegung und der Gesten, freilich auch eine gewisse Einförmigkeit der Typenbildung deutlich offenbaren. Etwa gleichzeitig oder wenig früher sind die verwandten, eine noch größere Abrundung der Komposition zeigenden, jetzt in der Pinakothek in Brescia befindlichen, auf Leinwand übertragenen Fresken „Magdalena zu Füßen Christi" (Abb. 237) und „Gastmahl in Emmaus" entstanden. Die dem Künstler eigene Intimität der Raumstimmung vereinigt mit tiefer Farbigkeit auch die „Messe des hl. Apollonius" in S. Maria Calchera in Brescia. In dem ihm eigentümlichen Naturalismus hat Romaninos Stil viel Verwandtschaft mit nordischer Kunst, man betrachte etwa Darstellungen wie „Christus zwischen zwei Lästerern" im Museum von Hannover. Einzelne Kompositionen gehen unmittelbar auf nordische Vorbilder zurück: z. B. die „Enthauptung Johannes des Täufers" im Berliner Museum auf einen Holzschnitt Dürers; auch sonst spürt man in der Auffassung oft den Einfluß nordischer Vorbilder in viel höherem Grade als bei anderen Brescianer Malern, z. B. Savoldo oder Moretto. Gelegentlich ist die Darstellungsweise überraschend originell wie im „Opfer Abrahams" im Dom zu Asolo oder in der „Trinität" des Doms von Trient, wo die auf dem Throne sitzende hl. Anna auf ihrem einen Knie die Madonna, auf dem anderen Knie das Christuskind hält.

Romaninos Bildnisse entfernen sich in ihrer Intimität weit von der großartigen Auffassungs-

weise Tizians; das einzige Bild, das in dieser Hinsicht sich Tizian und den ihm nahestehenden Venezianern, wie Lotto, an die Seite stellen läßt, ist wohl das Porträt eines „Edelmannes mit dem Handschuh“ in der Galerie zu Brescia.



239. Moretto. Das Gastmahl in Emmaus. Brescia, Galerie. (Phot. Alinari)

In völligem Gegensatz zum Naturalismus Romaninos und seiner machtvollen Figurenbildung steht die Kunst des Alessandro Bonvicino, gen. **Moretto** (geb. um 1498 in Brescia, gest. daselbst 1554). Viel Schönheitsgefühl und zartes Empfinden zeichnen diesen Maler aus, es ist charakteristisch, daß er wie kaum ein anderer der oberitalienischen Maler in bestimmender Weise durch Raffael beeinflußt wurde. Von den Venezianern, namentlich Tizian, bleibt Moretto naturgemäß nicht unberührt, doch ist ihm die dramatische Tendenz Tizians fremd. In der oft sehr reichen und ungemein anziehenden dekorativen Gestaltung seiner Bilder tritt Verwandtschaft mit Veroneser Malern wie Girolamo dai Libri und Caroto hervor. Ihm eigentümlich ist der weiche und süße, oft ein wenig melancholische Ausdruck, den nicht nur viele seiner Figuren und Köpfe im einzelnen zeigen, den ebenso auch oft die Gesamtstimmung eines Bildes ausströmt, am schönsten vielleicht die „Madonna von Paitone“. Die stark weißliche Farbe — durch diesen, wenn auch geringen Weißzusatz zum Farbkörper namentlich bei den Lichtflächen des ausgebreiteten Blau entsteht der eigentümliche „Silberton“ — trägt nicht unwesentlich zu diesem Eindruck bei.

Offenbar eines der frühesten Werke des Künstlers, in seiner Symmetrie noch archaisch wirkend, ist die „Krönung Mariae“ in S. Giovanni Evangelista in Brescia. Um 1521 entstehen die Propheten- und Evangelistendarstellungen sowie das ungewöhnlich bewegte „Abendmahl“ in S. Giovanni Evangelista, wenig später auch die „Mannalese“ und der „Bethlehemitische Kindermord“, ebenda. Während die Prophetenfiguren eigentümlich manieriert erscheinen, ist der „Bethlehemitische Kindermord“, insbesondere die übergroße weibliche Rückenfigur im Vordergrund, aber auch die anderen Figuren in ihrer zierlichen Bildung offenbar von Raffael inspiriert. Die Figur des Engels im etwa gleichzeitigen „Traum des Elias“, ebenda, erinnert an Parmeggianino. Auch die Kompositionsbildung seiner sehr zahlreichen Darstellungen der „Madonna in der Glorie“ scheint der Künstler vielmehr fremden, raffaelesken und umbrischen, als venezianischen Vorbildern zu verdanken. Eine einheitliche und kontinuierliche Entwicklung von einfacherer zu reicherer Gestaltung läßt sich in seinen Kompositionen keineswegs beobachten, ein Bild der zwanziger Jahre wie die „Krönung Mariae“ in S. Nazaro e Celso in Verona (1526; Abb. 238), zeigt in der Gestaltung dieses Themas schon einen äußersten Höhepunkt: es ist eine Darstellung von hinreißendem Schwung und Adel ebensowohl in der Gesamtkomposition wie in der Bildung der einzelnen Figuren. Das wesentlich später (1541) entstandene Werk der Berliner Galerie steht in dieser Hinsicht dem Bilde von S. Nazaro e Celso nicht unerheblich nach. Die dem Moretto eigene Intimität der Auffassung zeigt sich hier in der ungewöhnlichen Größe der auf der

240. Moretto. Bildnis des Grafen Sciarra-Martinengo. London, National Gallery.

Erde befindlichen Heiligen, die durch ihren Maßstab in ein besonders enges Verhältnis zum Beschauer gesetzt werden.

Die einfachste, schwerlich jedoch gleichzeitig auch die früheste Gestaltung dieses Bildtypus — der Madonna in der Glorie mit Heiligen — ist das Bild der Brera: die Madonna oben in geschlossener Silhouette auf der Mondsichel thronend, ohne deutliche Beziehung zu den auf der Erde stehenden Heiligen, Franziskus in der Mitte aufrecht stehend, zu beiden Seiten die hl. Hieronymus und Antonius, kniend, fast symmetrisch angeordnet. In der Symmetrie dem Bilde der Brera verwandt, doch wesentlich bereichert die „Madonna in der Glorie mit vier weiblichen Märtyrern" in S. Giorgio in Verona. Eine in ihrer Art als klassisch zu bezeichnende Lösung das Bild der Brescianer Galerie mit den zwei stehenden weiblichen Heiligen und den zwei knienden Bischöfen — auch die Figur der Madonna erscheint wesentlich reicher durch die ganz ungewöhnliche Fülle der Gewandfalten, die Silhouette auch hier von auffallender Geschlossenheit, indem der Johannesknabe in den großen Umriß der Madonnenfigur mit hineingenommen ist. Die größte ihm erreichbare Monumentalität erzielt der Künstler indes in der „Hl. Margarethe mit den hl. Franziskus und Hieronymus" in S. Francesco in Brescia (1530). Es ist Fra Bartolomeos „Auferstandener Christus" im Pal. Pitti ins Oberitalienische übersetzt: die geringere Architektonik wird ersetzt durch großen dekorativen Reichtum. Die Heilige ist im Typus und in der Bewegung palmesk, im Gegensatz zu der oft so zarten Bildung der Figuren des Künstlers. Die kompositionelle Absicht wird in diesem Bilde sehr deutlich: die Kopfwendung des hl. Franziskus rechts erscheint lediglich durch kompositionelle Rücksichten bestimmt.

Ganz im Gegensatz zu diesen Bildern stehen diejenigen, in denen die Neigung des Meisters zu Intimität, zu idyllischer Auffassung in Vereinigung mit dekorativem Reichtum hervortritt: die „Madonna in der Glorie mit Heiligen in einer mit Blumengehängen verzierten Nische" in S. Clemente in Brescia (hier fällt die zarte Bildung des Kopfes der Madonna ebenso wie die affektierte Haltung des hl. Florian besonders auf) sowie die „Conversazione der hl. Caecilia, Lucia, Barbara, Agnes und Agathe", ebenda, wo die Heiligen in Auffassung und Ausdruck ungewöhnlich zwanglos und intim, wie aus dem Leben gegriffen, erscheinen.

Während das „Gastmahl im Hause des Pharisäers" in S. Maria Calchera in Brescia zweifellos stark von Romanino beeinflußt ist, zeigen einige andere Bilder eine große Selbständigkeit und Unabhängigkeit von jeder formalen und inhaltlichen Tradition: die Madonna auf einem Mauervorsprung sitzend, während der hl. Nikolaus von Bari Schulkinder zu ihr heranführt (1539), in der Galerie zu Brescia (Abb. 38, S. 42); die ebenfalls schon erwähnte „Madonna von Paitone" im Santuario di Paitone bei Brescia (1533): die Madonna einem taubstummen Knaben erscheinend und ihm die Sprache wiedergebend; das kleine Bild des „Christus an der Säule" im Museum von Neapel; Christus auf den Stufen sitzend, während hinter ihm ein Engel einen Mantel hält, in der Galerie zu Brescia, sowie vor allem die schöne Darstellung der „hl. Justina mit dem Einhorn" in der Wiener Galerie: Bilder von ebensoviel Einfachheit und Größe wie Adel und Zartheit der Empfindung. Venezianisch erscheint der Künstler namentlich in seinen Gastmahldarstellungen: in dem früher entstandenen „Mahl in Emmaus" in der Galerie zu Brescia (Abb. 239) tritt dekorativer Reichtum und Schönheitsempfinden gegenüber

dem Ernst der Auffassung zurück — man beachte den gespannten Ausdruck des Apostels rechts —, das „Gastmahl im Hause des Levi", Venedig, S. M. della Pietà (1544) indes vereinigt Intimität und Festlichkeit, weiche Schönheit und Ernst des Ausdrucks mit dekorativem Reichtum, in dieser seltenen Verbindung ein Vorläufer der Werke des Paolo Veronese. Eines der letzten Werke des Malers ist die bedeutende und durchaus selbständige Darstellung der „Kreuzabnahme" der Sammlung Cook in Richmond (1544). Die zahlreichen Bildnisse des Künstlers zeigen venezianischen, nur selten raffaelesken Charakter, in einzelnen Fällen möchte man einen unmittelbaren Einfluß des Lorenzo Lotto vermuten (z. B. bei dem schönen Bildnis des Grafen Sciarra-Martinengo in der Londoner National Gallery; Abb. 240).

241. Girolamo dai Libri. Thronende Madonna zwischen zwei Bischöfen. Verona, S. Giorgio in Braida.

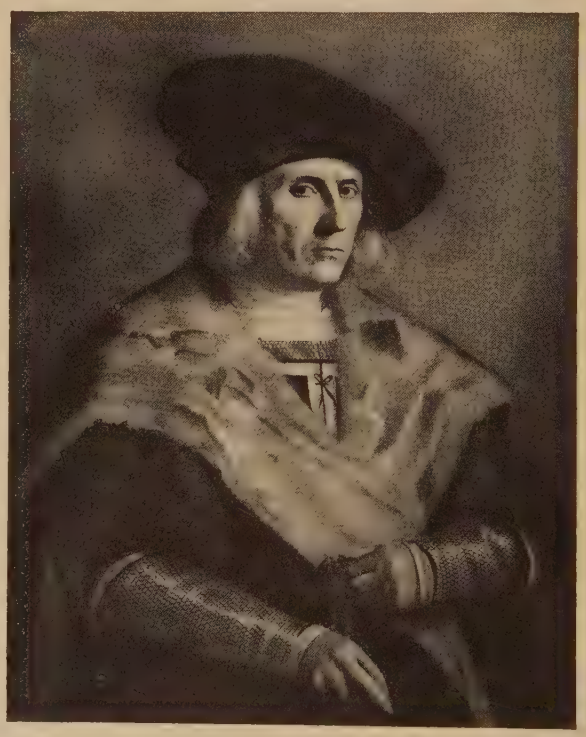
Verona.

In der veronesischen Malerei des 16. Jahrhunderts ist ein eigentümlich starker konservativer Geist wahrzunehmen, insbesondere herrscht hier der Einfluß des Mantegna zu einer Zeit, in der sich Venedig schon fast völlig von mantegnesken Einflüssen freigemacht hatte. Auch der nordische Einschlag, den wir hier im Quattrocento beobachten konnten, bleibt lange bestehen. **Girolamo dai Libri** (geb. 1474 in Verona, gest. 1556) hat in seinen früheren Werken in eigenartiger Weise mantegnesken Kunstcharakter — der keineswegs nur äußerlich übernommen ist — mit eigenen Tendenzen verschmolzen: eines seiner frühesten Werke, eine „Geburt Christi" im Museum zu Verona, zeigt eine völlig selbständige und eigenartige Anordnung der Figuren im freien Raum, die — vielleicht nur zufällig — mit Bramantinos Art Berührung aufweist. Die kleine „Madonna mit dem Kinde", ebenda, ist in der Formgebung völlig mantegnesk. Die wohl nicht unwesentlich später (1512) entstandene Altartafel in S. Anastasia in Verona (Abb. S. 17) vereinigt hieratische, fast steife Haltung der Figuren mit dekorativem Reichtum und der für Girolamo charakteristischen ovalen Typenbildung. Das schon früher (S. 16) erwähnte Motiv der vom Bildrand abgeschnittenen Stifterbildnisse kehrt auf dem späteren, bedeutenderen Bilde der „Conception" (die Madonna mit der hl. Anna, den hl. Joseph und Joachim) in S. Paolo in Verona wieder. Seine eigentliche Freiheit erreicht der Künstler in der „Anna Selbdritt" der Londoner National Gallery, hier zeigt sich zuerst seine Vorliebe, die Figuren in landschaftliche Umgebung zu stellen und diese Umgebung — besonders auffallend und immer wiederkehrend darin die Zitronenbäume — zusammen mit dem Reichtum der Gewänder, der würdevollen Haltung der Figuren und dem lieblichen Ausdruck der Madonnenköpfe zu einem ungewöhnlich stimmungsvollen Ensemble zu vereinen; fast noch vollendeter als im Bilde der Londoner Galerie finden sich diese Eigenschaften wieder in der „thronenden Madonna zwischen zwei Bischöfen" in S. Giorgio in

242. Cavazzola. Grablegung Christi. Verona, Museum.

ziöse Art der Handbewegungen und die durchaus unnaturalistische, in starker Aufsicht gesehene Landschaft.

Paolo Morando, gen. il **Cavazzola** (geb. 1486 in Verona, gest. 1522) zeichnet sich vor allen anderen Veroneser Malern dieser Zeit durch Monumentalität und Größe der Empfindung aus. Eine frühe „Madonna mit Kind" im Museum zu Verona verrät den Schüler des Domenico und Francesco Morone. Mantegnesken Einfluß hat er, z. T. wohl durch Vermittlung des Buonsignori, in nicht geringem Grade erfahren; entscheidend ist hier aber nicht so sehr die äußerliche Anlehnung an Mantegna, die bei Cavazzola keineswegs eine so weitgehende zu sein scheint, wie z. B. in einzelnen Braida in Verona (1529; Abb. 241): eine ungemein reizvolle Verbindung nordischer Intimität mit italienischer, monumentaler und dekorativer Auffassung. Diesen Charakter hat der Künstler im Wesentlichen bis zu seinem Ende bewahrt. In seiner späteren Zeit entstehen die „Madonna in der Glorie mit den hl. Petrus und Andreas, im Hintergrund die Taufe Christi", im Museum von Verona, ein Werk, in dem die sprechende Lebendigkeit der Figuren mit dem durchaus cinquecentesken Motiv der auf Wolken schwebenden Madonna in der zwanglosesten Weise sich verbindet, sowie die „thronende Madonna mit Josef, dem Erzengel Raffael und dem kleinen Tobias", ebenda (1530), ein Bild, das alle Stileigentümlichkeiten des Künstlers aufs vollkommenste vereinigt zeigt: die dekorative Auffassung verrät sich vor allem in dem Motiv des Putto, der über der Madonna kniend einen schirmartigen Baldachin hält. Bemerkenswert ist auch die pre-



243. Cavazzola. Männliches Bildnis. Dresden, Galerie.
(Phot. Alinari)

244. G. F. Caroto. Verkündigung Mariae. Verona, S. Girolamo.

Frühwerken des Girolamo dai Libri, als vielmehr eine innere Verwandtschaft, die sich in der Größe, Monumentalität und Strenge der Auffassung verrät. Noch nicht klar ausgesprochen treten diese Eigenschaften in dem in mancher Hinsicht — nicht nur in einer gewissen Steifheit der Bewegungen, sondern auch in einer an Umbrisches erinnernden Empfindungsweise — noch primitiv und nicht völlig reif erscheinenden Fresko der „Taufe Christi" aus S. Nazaro e Celso, jetzt im Museum von Verona, zu Tage. Zu völliger Freiheit und Größe durchgerungen hat sich der Künstler in dem Passionszyklus des Museums von Verona; mit der Monumentalität der Konzeption, die am schönsten in der „Grablegung" (dat. 1517; Abb. 242) und „Geißelung" hervortritt, verbindet sich doch eine merkbare Strenge und eine von primitiven Zügen nicht freie Herbheit der Auffassung, die dem Künstler die ihm eigene Größe gibt, und die auch der wohl etwas später entstandenen Darstellung des „Ungläubigen Thomas", ebenfalls im Museum von Verona, ihren besonderen Reiz verleiht. Auch die Bildnisse des Meisters, vor allem das bedeutende männliche Porträt der Dresdener Galerie (Abb. 243), zeichnen sich durch diesen höchst eindrucksvollen, fast gravitätischen Ernst aus. Nur selten wie in der „Madonna mit Kind und kleinem Johannes" im Museum von Verona oder dem „hl. Rochus" der Londoner Nationalgalerie (1518) hat der Künstler durch eine elegante Wendung der Figuren den Ernst der Auffassung zu mildern versucht. 1522 datiert ist das große Altarwerk im Museum von Verona: die Madonna mit Kind auf Wolken, umgeben von den hl. Franciscus und Antonius und umschwebt von sieben allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden, auf der Erde Elisabeth, Bonaventura, König Ludwig, Elzearius, Ludwig der Bischof und Ivo; unten, vom Bildrand überschnitten, die Halbfigur der betenden Gräfin Catarina de' Sacchi, ein Werk, das nicht mit Unrecht als die schönste Leistung der veronesischen Schule im ersten Viertel des Jahrhunderts bezeichnet worden ist. In der Komposition macht sich hier sehr deutlich der Einfluß Raffaels bemerkbar.

Dem Cavazzola an Größe der Auffassung nicht ebenbürtig ist **Giov. Francesco Caroto** (geb. um 1475—80, gest. 1555), ein Künstler, der trotz großer Schönheiten, namentlich des Kolorits, doch nirgends den veronesischen Lokalmaler verleugnet und sich kaum je zu wirklicher selbständiger Größe und Freiheit erhebt. Mittelitalienische Einflüsse hat er in ungewöhnlichem Grade, und nicht erst in den Werken seiner letzten Zeit, aufgenommen. Auch die Einwirkung Mantegnas ist bei ihm besonders groß, wie vor allem eines seiner frühesten Werke, die „Vergine cucitrice" (die Madonna nähend) in der Galerie von Modena (1501) beweist; doch läßt die Intimität der Auffassung deutlich den veronesischen Künstler erkennen. (Eine etwas spätere Replik des Bildes, in der Akademie zu Venedig, ist von mantegnesken Einflüssen fast völlig frei.) Ob Caroto, wie einige annehmen, als Gehilfe des Mantegna tätig war, muß dahingestellt bleiben. Die Figuren der Verkündigungsmadonna und des Verkündigungsengels, Fresken in S. Girolamo in Verona (1508; Abb. 244), zwei ebenso in Ausdruck wie in Körperhaltung ungewöhnlich groß und edel empfundene Gestalten, legen von seiner starken Berührung mit mittelitalienischer, insbesondere römischer Kunst Zeugnis ab; eine „hl. Katharina von Alexandrien", im Museum von Verona, ruft unmittelbar die Erinnerung an Sodoma wach. Werke, die Caroto in größerer Selbständigkeit zeigen, sind nicht frei von manierierten und gekünstelten Bewegungen; zu nennen hier vor allem ein Hauptwerk des Meisters, die „Madonna mit der hl. Anna in der Glorie, zu Füßen Johannes der Täufer, Petrus, Rochus und Sebastian", in S. Fermo in Verona (1528), sowie die „hl. Ursula mit den Jungfrauen, in der Glorie die Gestalt Christi", in S. Giorgio in Verona. Ein „hl. Martin mit dem Bettler, in den Wolken die Madonna" in S. Anastasia in Verona verrät in der Leere und Flauheit des Ganzen ebenso wie in der geringen Zeichnung einzelner Partien, z. B. des Pferdes, den Niedergang der Kunst des Meisters im Alter.

Nicht immer mit Sicherheit von den Werken des Giov. Francesco Caroto zu scheiden sind die Bilder seines jüngeren Bruders **Giovanni Caroto** (geb. zwischen 1488 und 95, gest. um 1565—66). Zwei Bilder dürfen, weil signiert, als gesicherte Werke des Giovanni Caroto gelten: eine „Madonna mit den hl. Petrus und Paulus", in S. Paolo in Verona (1516), ein Werk, das den Einfluß Mantegnas und der älteren Veroneser Schule noch deutlich erkennen läßt, ferner die spätere, merkwürdig bewegte, in der Gewandbehandlung manierierte „Madonna mit den hl. Stephanus und Augustin und dem Stifter" im Baptisterium S. Giovanni in Fonte in Verona.

Als Schüler des Liberale da Verona ist **Niccolò Giolfino**, das Mitglied einer bekannten Malerfamilie, zu nennen (geb. in Verona 1476, gest. 1555). Zu Liberales Anbetung der Könige im Dom von Verona hat er die Seitenflügel mit Heiligendarstellungen ausgeführt (vgl. S. 40). In der Mehrzahl seiner Bilder erscheint der Künstler manieriert, nicht selten ein wenig roh. Eines seiner besten Werke ist die „Madonna in der Glorie mit Heiligen" im Berliner Museum, ein Bild, das durch eine gewisse Architektonik des Aufbaues sich vor anderen Schöpfungen des Künstlers auszeichnet, zugleich aber doch durch die große Bewegtheit der Figuren für Giolfinos Art ungemein charakteristisch ist.

Die Lombardei.

Die mailändische Schule um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts ist durch den überragenden Einfluß des Leonardo da Vinci, der in Mailand anscheinend eine „Akademie" errichtet hatte, vollkommen bestimmt. Als einer der ältesten Schüler des Leonardo hat **Ambrogio de Predis**, auch **Preda** genannt, zu gelten (geb. in Mailand um 1450—55, tätig seit etwa 1482), der, aus der altlombardischen Schule des Foppa hervorgegangen, Mitschüler und Zeitgenosse des Zenale war. Signierte Werke sind das 1494 datierte Bildnis des Francesco di Bartolomeo Archinto in der Londoner Nationalgalerie und das 1502 entstandene Bild des Kaisers Maximilian im Wiener Museum. Anscheinend war er einer der beliebtesten Bildnismaler des Mailänder Hofes dieser Zeit. Sein Œuvre ist trotz der Forschungen von Seidlitz und anderen noch keineswegs geklärt. Die ihm

zugeschriebene, um 1495 zu datierende sog. Pala Sforzeska der Brera, in der noch wenig von Leonardos Einfluß zu spüren ist, dürfte eher als das Werk eines anderen, noch stärker in der altlombardischen Tradition wurzelnden Malers anzusehen sein. Die Bildnisse des Künstlers zeichnen sich durch sorgfältige Modellierung und Durchführung alles Beiwerks aus, dabei ist die Behandlung oft ein wenig ängstlich und trocken, der Ausdruck steif und ohne sehr viel individuelles Leben. Ungewöhnliche Lebendigkeit zeigt das männliche Bildnis der Ambrosiana in Mailand, das — wenn es dem Meister mit Recht zugeschrieben wird — etwa zur selben Zeit wie das Londoner Bildnis entstanden sein muß, während das ebenda befindliche weibliche Bildnis, ungewöhnlich schön in der Gesamtauffassung und der Zartheit des Profils, jedoch wesentlich schwächer in der Modellierung und daher nur mit Vorbehalt als Werk Ambrogios zu bezeichnen, vielleicht schon an den Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen ist. Von Preda stammt auch die säugende Madonna mit dem Kinde (sog. „Madonna Litta") in Leningrad, sowie die beiden Engel zu Seiten der Londoner „Madonna in der Felsgrotte" von Leonardo (Abb. 245). Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf ihm auch die Ausführung der Londoner „Madonna in der Felsgrotte" selbst zugeschrieben werden.

245. Ambrogio de Predis. Musizierender Engel. London, National Gallery.

Gegenüber dem spröden Wesen Predas zeigt ein anderer Schüler des Leonardo, **Giov. Antonio Boltraffio** (geb. in Mailand 1487, aus vornehmem Hause, gest. 1516), ein sehr viel weicheres Empfinden und eine ungewöhnlich anmutvolle Auffassung, die sich gelegentlich, vor allem in den Bildnissen, mit einer an Leonardos Art nahe heranreichenden Schärfe und Feinheit der Charakterisierung verbindet. Frühe Werke des Künstlers, die noch vor der Jahrhundertwende entstanden sein mögen, wie kleinere Darstellungen des jugendlichen Christus sowie der Idealkopf eines lockigen Jünglings (der „Narziß" in den Uffizien, Abb. 246) sind schon durchaus erfüllt von dem weichen sentimentalen Empfinden, dem der Künstler am schönsten in einigen, wohl schon im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Madonnenbildern: einem Rundbild in der Galerie zu Bergamo, einer Madonna mit lebhaft bewegtem Kind in der Galerie zu Budapest (Abb. 64, S. 60), der Madonna mit einer Blumenvase in der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 247), und — dem reifsten dieser Werke — der das Kind säugenden Madonna in der Londoner Galerie Aus-

246. G. A. Boltraffio. Narziß. Florenz, Uffizien.

druck verliehen hat. All diese Bilder zeigen einen ungemein anziehenden Madonnentypus mit gesenkten Augen, lächelndem Munde, gewelltem Haar und schlanken Händen, der in nicht unwesentlichen Zügen an Leonardos Mona Lisa erinnert und die Zuschreibung eines der schönsten Bildnisse, die die mailändische Kunst in dieser Zeit hervorgebracht hat, der sog. „Belle Ferronière" im Louvre an unseren Künstler glaubhaft erscheinen läßt. In größeren Kompositionen versagt die Kraft des Malers; das glücklichste dieser Bilder ist die Madonna der Familie Casio" im Louvre (1500), mit der stilistisch eine „hl. Barbara" im Berliner Museum (1502) eng zusammengeht. Die „hl. Familie" im Seminario in Venedig, eine äußerliche Zusammenstellung von Leonardo entlehnten Motiven und Figuren, kann wohl kaum als Werk Boltraffios gelten. Eine leere und manierierte Nachahmung leonardesker Typen bedeutet auch die „Madonna mit Johannes dem Täufer und dem knienden Stifter" aus der Sammlung Palffy, jetzt im Museum von Budapest. Vortrefflich sind fast durchgehends die Bildnisse des Künstlers; vielleicht am eindrucksvollsten — abgesehen von der bereits erwähnten, als Werk Boltraffios nicht gesicherten „Belle Ferronière" im Louvre — das Fragment eines größeren Gemäldes, mit zwei ganzfigurigen, knienden Stiftern in der Brera, vermutlich gegen 1500 entstanden. Neuerdings hat man, in einer nicht völlig überzeugenden Weise, alle jene Werke, in denen der schon eingangs als eines der Hauptcharakteristika des Künstlers erwähnte ein wenig weichliche und sentimentale Zug in besonders hervorstechendem Maße sich findet, dem Boltraffio abgesprochen und zu einer besonderen Gruppe unter dem Namen „Pseudoboltraffio" zusammengefaßt: u. a. — von noch nicht erwähnten Bildern — zwei Altarflügel mit Heiligen und Stiftern im Castellmuseum in Mailand und eine in mehreren Wiederholungen vorhandene Komposition einer Madonna im Profil gesehen hinter einer Balustrade, mit dem nach einer Blume greifenden Kinde. Im Ganzen betrachtet zeichnet sich Boltraffio keineswegs nur durch besondere Anmut des Ausdrucks und treffliche

247. G. A. Boltraffio. Madonna mit Kind. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. (Phot. Montabone)

248. Pseudoboccaccino. Männliches Bildnis.
München, Sammlung Nemes.

249. Giampietrino. Hl. Magdalena.
Mailand, Brera.

Erfassung der Bildnisse aus, sondern auch durch die Erfindung interessanter Gruppen und Bewegungsmotive, wie dies nicht nur die bereits genannte „Madonna mit dem Kinde" in Budapest (an der freilich von einigen Seiten ein Anteil Leonardos behauptet wird), sondern auch eine „Madonna mit dem Kinde und einem knienden Stifter", ein Fresko im Convento di S. Onofrio in Rom, beweist, das freilich als Werk des Künstlers ebenfalls keineswegs gesichert ist.

Dem Boltraffio an Selbständigkeit und Bedeutung nicht vergleichbar ist **Bernardino dei Conti** (geb. gegen 1470 in Pavia oder Castelseprio; datierte Werke von 1496—1522), der noch vollkommen in der altlombardischen Schule wurzelt und viel weniger als Preda und Boltraffio von leonardeskem Geiste berührt war. Eine große Zahl von Werken, die ihm von früheren Forschern zugeschrieben waren, sind neuerdings als Schöpfungen anderer Künstler, insbesondere des Preda, mit dem Bernardino dei Conti mannigfache Berührungspunkte aufweist, erkannt worden. Bernardino dei Conti war in erster Linie Bildnismaler; seine Bildnisse charakterisieren sich durch ein wenig trockene Behandlung ebenso wie naturgetreue, oft etwas ängstliche Auffassung. Als datierte Werke sind zu nennen: der kleine Francesco Sforza, der Sohn Gian Galeazzos, im Vatikan (1496); das Bildnis eines Kardinals, im Berliner Museum (1499); eine „Madonna mit Kind", in der Galerie zu Bergamo (1501); „Madonna mit Christkind und hl. Johannes", Brera (1522).

Nicht nur von Leonardo, sondern in bemerkenswert hohem Grade auch von Bramante und Bramantino inspiriert wurde jener merkwürdige, gegen 1490—1510 tätige Lombarde, dessen Werke unter dem Namen **„Pseudo-Boccaccino"** zusammengestellt sind (die Identifikation dieses Malers mit Agostino da Lodi erscheint nicht völlig gesichert, da das in der Brera befindliche Madonnenbild, das mit den übrigen Werken des „Pseudo-Boccaccino" nahe zusammengeht und die Signatur Agostino da Lodi trägt, vielleicht nur als Nachahmung nach Pseudo-Boccaccino angesprochen werden muß). Der Maler ist sehr einförmig: immer kehren in seinen Bildern die runden Köpfe

250. Marco d'Oggiono. Sturz Lucifers. Mailand, Brera.

mit den drahtartigen oder gedrehten Locken, die eckigen Faltenbrüche, der düstere oder stumpfe Ausdruck wieder. Zu seinen früheren Werken gehören die Halbfigurenbilder der „Madonna mit Kind und dem hl. Sebastian" in der Galerie zu Modena und der „Madonna mit Kind, Simon und Hieronymus" in der venezianischen Akademie. 1500 datiert ist die „Fußwaschung" der Akademie in Venedig. Wohl noch später entstand ein Halbfigurenbild des „Christus unter den Schriftgelehrten", ebenda, und die „Madonna mit Kind und Stifterpaar" im Museum von Neapel. In seinen späteren Jahren war der Künstler offenbar längere Zeit auch in Venedig tätig. Einzelne Werke des Meisters wie ein männliches Brustbild der Sammlung Nemes in München (Abb. 248) werden irrtümlich dem Bramantino zugeschrieben.

Auch **Marco d' Oggiono** zählt zu den älteren Schülern des Leonardo. Seine Lebensdaten sind uns gänzlich unbekannt; das einzige aus seinem Leben und seiner Tätigkeit erhaltene Datum ist das Jahr 1524, in dem die Altartafel in Besate bei Abbiategrosso entstanden sein muß. Marco d'Oggiono scheint sich in seinen frühesten Werken besonders eng an Leonardo angelehnt zu haben; wir finden in seinen Werken eine ähnliche Zartheit und Sorgfalt der Modellierung, insbesondere auch eine ungewöhnlich vorzügliche Ausführung der Hände: z. B. im Brustbild des „jugendlichen Heilandes mit der Weltkugel" in der Gal. Borghese zu Rom. Die gleichen Eigenschaften beobachten wir in dem in der Gesamtwirkung nicht sehr glücklichen „Sturz Lucifers" der Brera (Abb. 250), wo auch die überreichen schweren Gewänder und die lebhaften Changeantfarben sehr auffallen. Treffliche und charakteristische Werke der früheren Periode des Künstlers sind ferner einige Madonnenkompositionen: in der Ambrosiana und im Privatbesitz (die Madonna mit dem Kinde, das mit der rechten Hand die Brust der Mutter erfaßt, sowie das die Mutter küssende Kind). In der späteren Zeit wird Marcos Stil eigentümlich bewegt und manieriert: ein Bild wie die der Spätzeit des Künstlers angehörige „Himmelfahrt Mariä" der Brera zeigt das Äußerste von Lebhaftigkeit der Bewegung und Geziertheit in den Gesten der Hände und Haltungen der Köpfe. Weitere Beispiele des Spätstils des Künstlers in der Brera sind die „Hochzeit zu Kana" und der „Tod Mariä".

Dem Stil der früheren Zeit des Marco d'Oggiono, wenn auch nicht in der Gesamtauffassung, so doch in der Einzelbildung nahe verwandt ist ein anderer, **Giampietrino** genannter Nachfolger Leonardos — vielleicht darf er als Schüler des Marco d'Oggiono angesehen werden, dessen Schönheitsideal er übernommen und in verschiedenen Halbfigurenbildern der Madonna mit dem Kinde, denen sich weitere, für Giampietrino besonders charakteristische Darstellungen weiblicher

Heiliger, der hl. Magdalena oder hl. Katharina anschließen (Abb. 249), ausgebildet hat. Zahlreiche Galerien Italiens ebenso wie des Auslandes besitzen Beispiele dieser malerisch, namentlich durch die Behandlung der Karnation, besonders anziehenden Halbfiguren, deren Liebenswürdigkeit und Anmut nicht mit Unrecht oft als allzu süßlich empfunden wird. Eines der wenigen bekannten Altarbilder des Meisters ist die „Madonna mit Kind und zwei Heiligen" im Dom von Pavia (dat. 1521), die in den Kopfbewegungen und Gesten, namentlich beim hl. Johannes, ein wenig manieriert erscheint.

251. Cesare da Sesto. Madonna mit Kind. Mailand, Brera.

Zu den späteren Leonardoschülern gehört **Cesare da Sesto** (geb. 1477 in Sesto Calende am Lago Maggiore, gest. 1523). Seiner früheren Zeit entstammt ein Madonnenbild der Brera (Abb. 251), im Typus und Ausdruck der „Mona Lisa" Leonardos verwandt (die Landschaft trägt hier, wie noch in einzelnen anderen Werken Cesares, fremden Charakter und scheint von einem Mitarbeiter des Künstlers, namens **Bernazzano,** zu stammen). In besonderem Grade wurde Cesare von Leonardos sog. Anna Selbdritt, jetzt im Louvre, beeinflußt; unmittelbar von diesem Werk Leonardos inspiriert scheint ein Madonnenbild des Poldi-Pezzoli Museums in Mailand, sowie ein ähnliches Bild im Prado. Die kleine Madonna der Brera ist weitergebildet und durch Zufügung von zwei Heiligen beiderseits zu einer eindrucksvollen, monumentalen Komposition erweitert in einer „hl. Familie" im Louvre, der ein ähnliches Bild, wo die fast ein wenig starre Monumentalität erheblich gemildert und die Komposition durch Zufügung des Johannesknaben erweitert ist, die sog. „Vierge au basrelief" beim Earl of Carysfort in London, sich anschließt. Die Plastik der Figuren ist hier überall eine besonders auffallende. In etwa der gleichen Zeit wie die „Vierge au bas relief" mag auch der hl. Hieronymus der Brera und die in ganzer Figur stehende „Salome" des Wiener Kunsthistorischen Museums entstanden sein.

Etwa gegen Anfang oder Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts ging Cesare nach dem Süden. In diesen Jahren wie in der ganzen späteren Zeit ist der Einfluß Raffaels besonders groß und für Cesares Werke charakteristisch. Ein großes Altarbild der „Madonna mit den hl. Georg und Johannes dem Täufer", jetzt in der Sammlung Cook in Richmond, zeigt sehr deutlich raffaeleske Motive. Überreich in der Komposition, dabei nicht frei von gezierten Bewegungen, ist ein anderes Werk, das ebenfalls in dieser späteren Zeit des Künstlers entstanden sein muß, eine „Anbetung der Könige" im Museum von Neapel. Als das wohl interessanteste Bild des Künstlers aber, vielleicht in noch etwas früherer Zeit entstanden, darf die „Taufe Christi" beim Duca Scotti in Mailand bezeichnet werden: bemerkenswert wegen der auch hier von Bernazzano ausgeführten, fast nordisch anmutenden Landschaft (vielleicht war Bernazzano der italianisierte Name eines niederländischen Malers). Wie es scheint, ist es umgekehrt gerade auch Cesaro da Sesto

252. B. Luini. Bad der Nymphen. Mailand, Brera.

gewesen, der auf die niederländischen Maler dieser Zeit, die nach Italien gingen, wie Bernart van Orley, besonderen Einfluß ausgeübt hat.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Nachfolgern und Schülern des Leonardo, deren Schönheitsideal ganz und gar von dem Meister abhängig ist, hat **Bernardino Luini** (geb. gegen 1475 in Luini am Lago Maggiore, gest. um 1532) einen eigenen Typus ausgebildet. Sein Frauentypus ist zart und anmutig, weit entfernt von der geheimnisvollen Schönheit der Mona Lisa, deren Lächeln bei einzelnen Nachfolgern des Leonardo fast zur Grimasse erstarrt war. Auch sein ungewöhnlicher Schönheitssinn ebenso wie sein namentlich bei Genre- und Kinderdarstellungen bemerkbarer frischer Realismus räumen ihm unter den Nachfolgern Leonardos eine besondere Stellung ein. Der Künstler war eine einfache, unkomplizierte Natur; sicherlich liegt gerade in dieser Naivität zu einem Teil der große Reiz und die Originalität seiner Kunst begründet. Gering erscheint seine Fähigkeit für große Komposition; ein keineswegs mehr der frühesten Zeit des Künstlers angehöriges Fresko wie die „Wahl des Joseph zum Gatten der Maria“ in der Brera, das in der

253. B. Luini. Sposalizio der hl. Katharina. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. (Phot. Montabone)

Bernardino Luini, Madonna mit Kind und Johannesknaben.
München, Dr. Anschütz-Kampffe (Die farbige Photographie stellte der Be-

Andacht der Köpfe des Joseph im Vordergrund und der oben knienden Maria ebenso hinreißend wie in dem Realismus der gleichsam aus dem Leben gegriffenen Figur des ganz rechts stehenden Alten originell wirkt, zeigt eine völlig kunstlose Komposition dichtgedrängter Figuren. Oft werden Figuren und Köpfe, die nicht nur die gleiche Haltung, sondern auch fast den gleichen Ausdruck zeigen, in einer geradezu primitiven Weise nebeneinander gestellt, wie z. B. im Fresko der Brera: „Madonna mit zwei Heiligen und einer Nonne" die Figuren der Maria und der hl. Martha, oder in der „Madonna mit zwei Heiligen" des Budapester Museums die Madonna und die hl. Katharina. In beiden Bildern steht die Beweglichkeit des Christuskindes in eigentümlichem Gegensatz zu der Befangenheit und man darf wohl sagen, Primitivität der Gesamtkomposition; gerade dieser Realismus, namentlich bei der Darstellung der Kinder, ist für den Künstler sehr charakteristisch. Im allgemeinen zeigen die Hauptfiguren eine zarte Anmut und eine oft allzu gleichförmige Lieblichkeit des Ausdrucks; gelegentlich jedoch wie in der „Verlobung der hl. Katharina" im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 253), einem der schönsten Werke des Meisters, steht die Hoheit der Heiligen in reizvollem Kontrast zu der süßen Melancholie der Madonna. In einzelnen Fällen ist dem Künstler — doch lag dies im allgemeinen nicht in seinen Absichten und muß durchaus als eine Ausnahme bezeichnet werden — ein geradezu hinreißender Ausdruck gelungen wie in dem späten großen Passionsfresko in S. Maria degli Angeli in Lugano in der Gestalt des zu dem sterbenden Heiland aufschauenden Johannes. Am glücklichsten wirkt der Künstler naturgemäß in solchen Bildern, wo es auf Komposition, auf Zusammenfügung mehrerer Figuren ebensowenig ankam wie auf starken Ausdruck: in ruhig stehenden Einzelgestalten. Darum gehören Bilder wie die Fresken der hl. Katharina und der hl. Apollonia in Saronno zu seinen schönsten Schöpfungen.

254. Gaudenzio Ferrari. Vertreibung Joachims aus dem Tempel. Turin, Pinakotkek.

Als eines der frühesten Werke des Meisters darf die „Grablegung" von S. Maria della Passione in Mailand, gegen 1507 entstanden, gelten, ein Werk, das noch von altlombardischen Vorbildern (Borgognone) inspiriert erscheint. Ebenfalls noch der früheren Zeit gehört der umfangreiche Freskenschmuck der Casa Pelucca bei Monza an; in diesen Jahren scheint der Künstler hauptsächlich von dem phantasievollsten der lombardischen Meister, von Bramantino, beeinflußt zu sein; eine Einwirkung Leonardos wird hier noch nicht bemerkbar.

255. Gaudenzio Ferrari. Beweinung Christi. Budapest, Museum.

Die Fresken der Casa Pelucca, die sich jetzt größtenteils in der Brera und im Pal. Reale in Mailand, einzelne auch im Louvre und an anderen Orten befinden, behandeln teils alttestamentliche Szenen (Geschichte des Moses), teils mythologische Gegenstände (z. B. „Vulkan und Venus Waffen schmiedend"), teils freie, genreartige Motive, z. B. die „Nymphen im Bade", ein von formal-kompositioneller Vollendung weit entferntes, in der Naivität und Frische der Darstellung indes besonders anziehendes Werk (Abb. 252). Auch die „hl. Katharina von Engeln emporgetragen", ebenfalls in der Brera (Abb. 68, S. 64), ein Bild, das durch die Mystik der Stimmung einen besonderen Platz im Œuvre des Künstlers einnimmt, gehört zu den Fresken der Casa Pelucca. Später entstanden scheint der Freskenzyklus aus S. Maria della Pace, der jetzt ebenfalls in der Brera bewahrt wird, mit Darstellungen aus dem Leben Josephs und Mariae (hieraus das eingangs erwähnte Fresko der „Wahl Josephs zum Gatten der Maria").

Am genauesten bekannt ist uns die Tätigkeit des Meisters im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Das Datum 1521 trägt die anmutige, aber ein wenig ausdruckslose „thronende Madonna mit den hl. Antonius und Barbara" in der Brera, ein Werk, in dem die kompositionelle Befangenheit des Künstlers recht deutlich wird; 1522 entsteht die große „Dornenkrönung" der Ambrosiana, wo die Symmetrie der Komposition ebenso auffallend ist wie die trefflichen realistischen Porträts und die intime, zwanglose, fast idyllische Auffassung des sitzenden Christus; 1523 das Polyptychon am Hochaltar von S. Magno in Legnano; um 1525 die Fresken im Chor von S. Maria dei Miracoli in Saronno: die „Darstellung im Tempel" und die „Anbetung der Könige": ungeordnet in der Komposition, aber weiträumig im Architektonischen und von großer Anmut der Typen. Die besonders schönen Einzelfiguren weiblicher Heiliger, ebenda, haben wir bereits erwähnt. Das Hauptwerk des Künstlers ist das schon genannte große Passionsfresko in S. Maria degli Angeli in Lugano (1529). Der Spätzeit des Meisters gehören auch die Fresken von S. Maurizio in Mailand an: Gestalten einzelner Heiliger sowie Szenen aus der Legende des hl. Maurizius und aus der Passion; am schönsten hier die Darstellung der „Hippolita Sforza mit den hl. Scholastika, Agnes und Katharina", Gestalten von majestätischer Größe der Erscheinung und prachtvollem Wurf der Gewänder.

Nicht zum eigentlichen Schülerkreise des Leonardo pflegt der eigenartigste und weitaus interessanteste lombardische Maler des Cinquecento gerechnet zu werden: **Gaudenzio Ferrari** (geb. 1480 zu Valduggia in Piemont, tätig hauptsächlich in Vercelli und Varallo, gest. in Mailand 1546), der selbst unter Kunsthistorikern kaum je die genügende Würdigung erfährt, befinden sich doch fast alle seine Hauptwerke an entlegenen Stellen der Lombardei. Was Kraft, Größe und Originalität der Auffassung anbetrifft, kann Gaudenzio mit den Größten seiner Zeit wetteifern; wohl hat auch er die mannigfachsten Einflüsse erfahren: Leonardo, Bernardino Luini, Correggio, ja auch — in der früheren Zeit — die umbrischen Maler haben auf ihn eingewirkt. Was den Künstler aber im besonderen Grade anziehend macht, ist die ganz eigentümliche Verbindung nordischer Auffassung, nordischer Detailbildung und nordischer Ausdruckskraft mit echt italieni-

schem Schönheitsempfinden und einer eigenartig dekorativ-ornamentalen Tendenz; die Überfülle, ja die Verwirrtheit und Bizarrerie, die einzelne namentlich seiner früheren Kompositionen charakterisiert, sind ebenso interessant wie der starke Ausdruck, der gelegentlich fast bis zur Ekstase geht.

256. Gaudenzio Ferrari. Kreuztragung Christi. Canobbio, S. Maria della Pietà. (Phot. Alinari)

Die Frühzeit, bis etwa 1514 reichend, charakterisiert sich im allgemeinen durch die Verbindung der Einflüsse, die der Künstler von der altlombardischen Schule, insbesondere von Borgognone, sowie auch von Bramantino erfährt, mit der ihm eigenen Tendenz nach starker dramatischer Wirkung: eine dekorative Teilung der Bildfläche, eine Gewandbehandlung in oft schematischen Parallelfalten vereinigt sich in eigentümlicher Weise mit starker Bewegung und äußerster Lebhaftigkeit des Ausdrucks. Was bei dieser Verbindung sich ergab, waren naturgemäß oft genug bizarre Gebilde, Verzeichnungen und Verzerrungen; man vergleiche als Beispiel die „Vertreibung Joachims aus dem Tempel" in der Turiner Pinakothek (Abb. 254). Die vier kleinen Tafeln in Turin: „Gottvater", „Begegnung von Joachim und Anna", „Vertreibung Joachims aus dem Tempel", „hl. Anna selbdritt", gehören anscheinend zu den frühesten uns erhaltenen Werken des Meisters. Auch noch in etwas späterer Zeit, als der Künstler eine seinem Temperament konforme Bildgestaltung gefunden hat, bleibt ein Rest der, z. T. wohl von Borgognone und Zenale überkommenen graphisch-ornamentalen Bildaufteilung und verleiht den Bildern einen besonderen Reiz: wir haben schon in der Einleitung das Fresko „Christus vor Herodes" als Beispiel dafür angeführt (vgl. oben S. 44). Diese Fresken von S. Maria delle Grazie in Varallo, 21 Darstellungen aus dem Leben Christi, mit denen der Künstler eine ganze Kirchenwand ausgeschmückt hat, in drei Reihen übereinander, sind das Hauptwerk seiner früheren Zeit. Man bewundert hier ebensosehr die Kraft des Ausdrucks wie die Originalität der Kompositionsweise; in einzelnen Bildern — nicht nur in dem erwähnten „Christus vor Herodes" — wird die Komposition von einer sehr straffen und konzentrierten, einheitlichen „Bewegungsfigur" — in räumlichem Sinne — beherrscht, diese Bildgestalt erscheint bestimmt durch die Hauptfigur und die Art ihrer Verkürzung, das schönste Beispiel dafür ist die Gestalt des Heilandes in „Christus in der Vorhölle". Auch in der Typenbildung — man vergleiche etwa die Figur des Pilatus — zeigt sich der Künstler von allem Konventionellen weit entfernt.

1514 siedelte der Maler für viele Jahre nach Varallo über, und es beginnt eine lange Periode fruchtbarer Tätigkeit. Die Komposition wird monumentaler, oft symmetrisch gegliedert (Altarwerk mit der „Madonna mit Kind und Heiligen" als Mittelstück, in S. Gaudenzio in Novara und „Vermählung Mariae" im Dom zu Como). Der Ausdruck bleibt stark, wird aber

257. Gaudenzio Ferrari. Flucht nach Ägypten. Como, Dom.
(Phot. Alinari)

in eine von ruhigem Gleichmaß und klassischem Schönheitsempfinden erfüllte Bildkomposition eingespannt („Pietà", früher Sammlung Crespi, Mailand, jetzt im Museum von Budapest, Abb. 255). Charakteristisch aber auch hier eine eigentümliche Überfüllung der Bildfläche, die am stärksten in der an einzelnen ungewöhnlich ausdrucksvollen Momenten besonders reichen, aber auch durch das energische Schrägmotiv des Hauptmanns zu Pferde in der Mitte bedeutsamen „Kreuztragung" in der Pietà von Canobbio besonders hervortritt (Abb. 256). In diesen Jahren bildet der Künstler einen ihm eigenen blonden Schönheitstypus aus (zuerst in der noch von altlombardischen Vorbildern beeinflußten, in der Haltung unfreien „Madonna mit Kind und Engeln" in der Sammlung Vittadini in Arcorre). Immer bezeichnend für das ornamental-dekorative Empfinden des Künstlers und gleichzeitig sein Bedürfnis, die Bildfläche kräftig zu teilen, sind die energischen Parallelschrägen, die weder bei der „Madonna mit Kind und zwei Heiligen" im Pal. Borromeo in Mailand — die Figur der Madonna wirkt wie ein Nachklang der Bramantinos in der Brera — noch in der bereits erwähnten „Kreuztragung" in Canobbio fehlen.

In der zweiten Hälfte seines Lebens, von 1530 ab, büßt Gaudenzio manches von seiner ursprünglichen Eigenart ein, indem Einflüsse anderer Art, insbesondere von Luini und von Correggio, auf sein Schaffen bestimmend einwirken. (Daß ein tatsächlicher Einfluß Correggios auszuschließen, die Ähnlichkeit vielmehr nur auf eine Verwandtschaft der Temperamente zurückzuführen sei, wie von manchen Seiten angenommen wird, glauben wir nicht, halten vielmehr Gaudenzios Wesensart der des Correggio für durchaus entgegengesetzt.) Unzweifelhaft tritt hier eine große Schwäche des Künstlers hervor; hätte er seinen ursprünglichen, strengen und dramatischen Stil weiter entwickelt, so wäre er vielleicht einer der bedeutendsten Künstler Italiens geworden. Der Einfluß des Luini und des Correggio indes führte nun zu einer Erweichung seines Stils, zu einem Suchen nach Schönheit, das seiner eigentlichen Wesensart fremd war. Eines der ersten Werke, in denen der neue Stil Gaudenzios mit seinen anmutigen und lieblichen Typen und einer ein wenig sentimentalen Auffassung hervortritt, ist die „Madonna mit Kind und Heiligen" im Dom zu Novara.

258. Gaudenzio Ferrari. Aus den Kuppelfresken von S. Maria dei Miracoli in Saronno.

Die „Madonna mit Heiligen" in der Galerie zu Turin verrät in ihrer größeren Herbheit und den langgezogenen Gestalten wieder stärkeren Anschluß an Vorbilder älteren und strengeren Stiles, an Giovenone, der dann seinerseits von Gaudenzios Einfluß ebenfalls nicht unberührt blieb. Die „Grablegung" in der Turiner Galerie hingegen zeigt engste Anlehnung an Luini, und an Correggio erinnern, sowohl in der gesamten Bildgestaltung, vor allem in der Lichtführung wie auch im einzelnen, die „Flucht nach Ägypten" im Dom zu Como (Abb. 257) und die „Madonna mit Kind, Heiligen und Engeln" in S. Cristoforo zu Vercelli (der hl. Rochus links ist offenbar von den übergroßen Figuren am linken Bildrand in Correggios „Nacht" in Dresden und der „Madonna mit dem hl. Hieronymus", dem „Tag", in Parma inspiriert). Doch gelangt der Meister auch in dieser Zeit noch zu großen selbständigen Schöpfungen, Bildern, die bei einer deutlichen Einwirkung von Correggio und Luini doch auch die starke dramatische Kraft, die dem Künstler ursprünglich eigen war, erkennen lassen: vor allem sind hier zu nennen die „Kreuzigung" in S. Cristoforo in Vercelli, in mancher Hinsicht eine Vorausnahme von Tintorettos großer Schleißheimer Kreuzigung, und endlich das Hauptwerk der dreißiger Jahre: die Ausmalung der Kuppel des Santuario von S. Maria dei Miracoli in Saronno (Abb. 258), Fresken, die alle Eigenschaften des Künstlers zu vereinigen scheinen: starkes Schönheitsempfinden, große Lebhaftigkeit des Ausdrucks, gleichzeitig aber auch die in seinen Schöpfungen so oft beobachtete Neigung zum Übermaß, zur Überfüllung der Bildfläche, sowie endlich auch seine Tendenz zu linear-ornamentaler Schönheit, namentlich in der Gewandbehandlung.

In seiner letzten Zeit war Gaudenzio größtenteils in Mailand tätig. Bilder dieser Periode wie das „Abendmahl" in der Chiesa della Passione in Mailand zeigen wenig originelle Züge

259. Calisto da Lodi. Salome. Wien, Kunsthistorisches Museum. (Phot. Bruckmann)

und wiederholen im allgemeinen Motive und Gesamtauffassung seiner früheren Werke. Eine späte Schöpfung ist auch das „Martyrium der hl. Katharina" der Brera, ein Bild, das in seiner Fülle und dem Übermaß seiner Bewegungsmotive überaus unruhig und überladen wirkt.

Wir nennen zum Schluß noch eine Anzahl von Malern aus dem Kreise des Leonardo, die geringere Bedeutung haben und von denen uns nur vereinzelte Schöpfungen, meist auch diese nicht unumstritten, überliefert sind.

Francesco Napoletano muß in erster Linie als Schüler des Boltraffio angesehen werden. Anmutvolle Typen, bewegte Zeichnung und oft ein wenig schwärzliche Schatten charakterisieren ihn; sie finden sich auf zwei signierten Bildern des Museums in Zürich (einer früheren „Madonna mit zwei Heiligen" und einer späteren Madonnenhalbfigur), sowie einer Madonna der Brera.

Niccolò Appiani war ein durchaus unbedeutender Nachfolger des Marco d'Oggiono.

Salai scheint in einem besonders nahen persönlichen Verhältnis zu Leonardo selbst gestanden zu haben. 1500 begleitete er Leonardo nach Venedig, später nach Florenz, 1513 nach Rom. Von den zahlreichen ihm zugeschriebenen Gemälden ist keines als Werk seiner Hand gesichert.

Besonders eng an Leonardo hat sich auch ein anderer ihm befreundeter Schüler, **Francesco Melzi** (geb. um 1492, gest. um 1570) angeschlossen. Das einzige gesicherte Werk seiner Hand ist eine Rötelzeichnung der Ambrosiana, der Profilkopf eines Greises. Doch darf ihm auch die Darstellung von „Vertumnus und Pomona" im Berliner Museum, die früher gleichfalls die Signatur des Melzi getragen haben soll, mit größter Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Es ist das Werk eines Künstlers, der sich in ungewöhnlichem Grade in Leonardos Art und Schönheitsempfinden eingefühlt hat. Dem Typ der Pomona des Berliner Bildes entspricht aufs genaueste die sog. „Colombina" der Ermitage in Leningrad, und vielleicht darf auch die stehende „Leda" der Galerie Borghese als Werk des Melzi betrachtet werden.

Ein später Nachahmer des Gaudenzio Ferrari, der gelegentlich Gaudenzios Werke fast sklavisch imitiert hat und der uns hier nicht mehr beschäftigen kann, war **Bernardino Lanini** aus Vercelli (gest. 1578).

In Lodi haben die Brüder **Albertino Piazza** (gest. um 1529) und **Martino Piazza,** deren schon oben gedacht wurde, das vielteilige Altarwerk ausgebildet. Auffallend ist bei diesem die fehlende Einheitlichkeit des Maßstabes bei den verschiedenen Flügeln ebenso wie das Übergreifen der Darstellung von einem Flügel auf den anderen, das wir in gleicher Weise gelegentlich auch bei Bramantino beobachten konnten (vgl. S. 39—40 und Abb. 36). Am stärksten wird die Verschiedenheit der Maßstäbe bei dem schönen, von umbrischer Empfindung erfüllten Polyptychon mit dem Stifter Berinzaghi in der Incoronata in Lodi (um 1514) fühlbar. Etwas später entstand das Altarwerk in der Incoronata von Castiglione d'Adda und das Triptychon im Dom zu Lodi (im Mittelteil „Gottvater von Maria gekrönt", in den Seitenflügeln die „hl. Katharina und Johannes der Tfr."), das in der Gesamtauffassung Luini nahesteht, in Einzelheiten wie im Typus Gottvaters auch an Romanino erinnert. Die „Krönung Mariae", eine Kirchenfahne in der Incoronata zu Lodi, ein Werk Albertinos, eine von sehr viel Anmut erfüllte

Darstellung, ist trotz aller Bemühungen doch ein wenig unbeholfen in der Komposition und verfehlt in den Proportionen der Figuren. Eine Mischung von umbrischen und raffaelesken Stileigenschaften einerseits mit lombardischen, von Leonardo und Luini stammenden Einflüssen andererseits zeigt auch das 1520 in Auftrag gegebene Polyptychon beider Brüder in S. Agnese zu Lodi (mit S. Agostino in Cathedra im Mittelbild).

Calisto Piazza, genannt **Calisto da Lodi**, der Sohn und Neffe der älteren Piazza (gest. 1561?) war Schüler Romaninos. Eine „Madonna mit den hl. Hieronymus und Johannes dem Tfr." in der Brera zeigt den Einfluß, Romaninos im Wesentlichen nur in den machtvollen, etwas derben Gestalten, aber andere Bilder wie die „Salome" im Wiener Museum (dat. 1526; Abb. 259) sind ganz in dem großfigurigen, ein wenig gewaltsamen Kompositionsstil des Romanino gehalten. Die „Tochter der Herodias" hat der Künstler mit besonderer Vorliebe dargestellt (Bilder in der Incoronata in Lodi, im Museum von Verona, in Schleißheim usw.). Die zahlreichsten Werke des Meisters befinden sich in der Incoronata in Lodi (Joachim und Anna; Szenen aus dem Leben Johannes d. Tfrs. und Christi), doch sind viele dieser Bilder, die eine recht flüchtige Ausführung zeigen, vermutlich nicht von Calistos Hand, sondern vielleicht von seinen Brüdern Scipione und Cesare gemalt. Im Gegensatz zu den älteren Piazza scheint bei Calisto der umbrische Einfluß ganz zu fehlen, es überwiegt neben der durchaus bestimmenden Einwirkung Romaninos das Vorbild der Venezianer: in der letzten Zeit des Künstlers scheint auch römischer Einfluß maßgebend gewesen zu sein.

260. L. Mazzolino. Christus unter den Schriftgelehrten. Rom, Gal. Doria.

Die Emilia.

Ferrara, das im Quattrocento so große Bedeutung als eines der wichtigsten Zentren künstlerischer Bestrebungen besessen hatte, sinkt im 16. Jahrhundert zu einer Kunststadt untergeordneten Ranges herab. Der strenge und monumentale Geist, der hier im Quattrocento so hervorragende Schöpfungen wie die Werke des Cosimo Tura und Francesco Cossa hervorgebracht hat, erlischt; die einheitliche Richtung, die der ferraresischen Kunst im 15. Jahrhundert ihre Größe gegeben hatte, macht einem Eklektizismus Platz, der die verschiedensten künstlerischen Strömungen nebeneinander bestehen ließ: eine sich an alte Vorbilder anlehnende Richtung (Mazzolino), eine von den Venezianern ebenso wie von Mittelitalien (Raffael) beeinflußte Kunstweise (Garofalo), eine freie romantisch-phantastische Auffassung (Dosso Dossi) und endlich eine strenge Ausdruckskunst (Ortolano).

Lodovico Mazzolini (datierte Werke von 1509—26, gest. gegen 1529 in Ferrara) war noch durchaus unter dem Einfluß der älteren Ferraresen, des Cosimo Tura, des Ercole de Roberti und des Lorenzo Costa gebildet, wie

261. Garofalo. Madonna mit Heiligen.
Ferrara, Pinakothek.

ein Frühwerk, die „Geburt Christi" in der Pinakothek in Ferrara, besonders deutlich beweist; er hat zeitlebens die altferraresischen Traditionen nicht aufgegeben. Seine Bilder sind außerordentlich gleichförmig: meist kleinen Formates, zeigen sie eine kleinteilige Durchmusterung der ganzen Bildfläche, vor allem durch Häufung vieler kleiner Figuren und durch architektonisches Detail; die kleinen, oft gedrungenen Figuren haben meist rundliche Köpfe mit hoher Stirn, zusammengezogenen Brauen und kleinen, kaum sichtbaren Augen. Die Bewegungen sind manieriert, die architektonischen Hintergründe reich und mit Gold gemustert, die Karnationsfarbe oft auffallend rötlich; auch in den Gewändern herrschen rötlich-bräunliche Töne vor. Charakteristische Beispiele in zahlreichen Galerien, vor allem in denen Roms; wir nennen „Christus unter den Schriftgelehrten" in Rom, Gal. Doria (Abb. 260) und den „bethlehemitischen Kindermord", ebenda (die Frauentypen hier von Ercole Grandi beeinflußt), die „Anbetung der Könige" (Rom, Pal. Chigi), „Christus im Tempel lehrend" (zwei Bilder gleichen Gegenstandes im Berliner Museum). Einfachere und klarere Kompositionen mit weniger Figuren, die aber gleichwohl die in den zuerst genannten Bildern hervortretenden charakteristischen Eigenschaften des Malers nicht verleugnen, sind u. a. eine „hl. Familie" in München und eine „Madonna mit Kind und Heiligen" in der Galerie von Turin.

Benvenuti Tisi da **Garofalo** (geb. gegen 1481 in Ferrara, gest. 1559 ebenda) bietet das eigentümliche Bild eines Künstlers, der sein Leben lang in den Traditionen und Gewohnheiten und Auffassungen seiner Schule und seiner Heimat befangen, doch immer wieder an den größten Themen und Aufgaben sich versuchte. Er war Schüler des Domenico Panetti (vgl. oben S. 163), und der Einfluß dieses Malers bleibt, ebenso wie der des Boccaccio Boccaccino, in seinen Werken noch lange spürbar. Auch Ähnlichkeit mit Mazzolinos Werken ist nicht zu verkennen. Entscheidend in Garofalos Leben waren seine Reisen nach Rom: wie kaum ein anderer oberitalienischer Maler hat er Raffael und Michelangelo auf sich wirken lassen. Der Ausdruck seiner Figuren bleibt freilich trotz allem befangen, bürgerlich: man vergleiche etwa den Engel seiner „Verkündigung" in der Galerie des Konservatorenpalastes. Was Garofalo durchaus fehlt — gerade in der eben genannten, 1528 datierten „Verkündigung" des Konservatorenpalastes in Rom wird dieser Mangel besonders auffallend — ist die Fähigkeit, den Eindruck der Bewegung darzustellen. In viel höherem Grade lag ihm die Darstellung des Zuständlichen. Daher darf eine in ganz venezianischem Sinne aufgefaßte „thronende Madonna mit Heiligen" (die sog. „Madonna del Pilastro", in der Pinakothek von Ferrara, dat. 1514, Abb. 261) als eine seiner schönsten Schöpfungen gelten. Venezianisch ist auch oft die Tiefe seiner Farbe, wobei freilich die allzu häufige Wiederholung von Scharlachrot und Ockergelb und der immer wiederkehrende Kontrast dieser Farben zu einem nicht selten auffallend weißlichen Karnationston und zu den blonden Haaren einförmig und ermüdend wirken.

Ein Bild wie die „Anbetung der Hirten“ in der Gal. Borghese in Rom erscheint in jeder Hinsicht wie ein venezianisches Existenzbild. Einige Werke wie das Halbfigurenbild einer „Madonna mit Kind und Heiligen“ in der Gal. Borghese in Rom (diese Galerie wie die übrigen römischen Sammlungen sind an Werken Garofalos besonders reich) zeigen, wie viele andere Schöpfungen Garofalos, einen Einfluß Dosso Dossis in der Figur des hl. Michael. In zahlreichen Bildern ist der großartige Schwung dieses Künstlers freilich nur in einer sehr abgeschwächten Form spürbar, wie etwa im Michael der Münchener „Madonna mit zwei Heiligen“. Grazie und Bewegung, deren Wiedergabe, wie schon bemerkt, dem Künstler nicht lag, führen oft, wo ihre Darstellung unumgänglich war, zu einem Manierismus und einer seltsamen Geziertheit in Figurenhaltung und in der Bildung der Gewandfalten: in „Jupiter und Jo“ der Sammlung Raczynski in Posen. Ganz große Themen zu bewältigen war der Künstler durchaus unfähig, wie sein Fresko „der Triumph des Christentums über das Judentum“ im Ateneo zu Ferrara (dat. 1523) beweist. In einigen Bildern jedoch ist der Einfluß Raffaels und Michelangelos mit der ursprünglichen Anlage des Künstlers eine durchaus glückliche Verbindung eingegangen: zu nennen hier vor allem seine „Madonna mit drei Heiligen und einem Engelkonzert“ in der Galerie zu Modena (dat. 1533; Abb. 262). Vergleichen wir dieses Bild etwa mit der früher entstandenen ähnlichen Darstellung im Ateneo zu Ferrara (Abb. 261), so zeigt sich der römische Einfluß sehr deutlich in dem Kontrapost der Figuren wie in der Proportionsbildung; das besondere Schönheitsempfinden, das in den Werken des Künstlers vor allem in dem blonden Frauentypus seinen Ausdruck gefunden hat, tritt hier namentlich in der Kopfwendung der Madonna und der Haltung des Kindes sowie in den musizierenden Engeln zu Tage. Wie der Künstler, nicht ganz ohne Erfolg, aber doch in einer den römischen Vorbildern erheblich nachstehenden Weise, sich bemüht hat, eine Komposition von vielen Figuren in allen Einzelheiten wie im Ganzen übersichtlich und monumental zu gestalten, zeigt seine 1536 datierte „Auffindung des Kreuzes“ im Ateneo zu Ferrara. — Die dekorativen Arbeiten des Malers (Deckenmalereien im Seminario in Ferrara) schließen sich in ihrem Illusionismus an Mantegnas Deckenbild der Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua und Ercole Grandis Fresken im Pal. Costabili in Ferrara an (vgl. oben S. 60).

262. Garofalo. Thronende Madonna mit drei Heiligen und einem Engelkonzert. Modena, Galerie.

263. Dosso Dossi. Hl. Familie. Rom, Konservatorenpalast.

Als Hauptmeister der ferraresischen Schule im Beginn des Cinquecento gilt mit Recht Giovanni de' Luteri, gen. **Dosso Dossi.** Was diesem Maler die ihm eigentümliche Stellung unter den italienischen Künstlern seiner Zeit anweist, ist die ungewöhnliche Phantastik seiner Anschauungsweise. Monumentalität und Strenge sind ihm fremd, auch durch Originalität oder Bedeutung der kompositionellen Erfindung ist er nicht ausgezeichnet, aber keines anderen italienischen Malers Schöpfungen atmen in solchem Grade romantische Empfindung. Es gilt dies nicht nur von seinen stimmungsvollen Landschaften — gelegentlich erinnern seine Landschaftshintergründe an nordische Wälder („Ruhe auf der Flucht", Florenz, Pal. Pitti) —; auch in seinen Figuren weiß er wie wenig andere die romantische Stimmung festzuhalten. Zu seinen charakteristischsten und schönsten Werken gehören Szenen aus Ariosts „Rasendem Roland"; seine sog. „Circe" der Sammlung Benson gibt die Zauberin Alcine des Ariost und das ebenfalls fälschlich „Circe" genannte, berühmte Bild der Gal. Borghese in Rom die Fee Melissa wieder, wie sie die Zaubereien der bösen Alcine zunichte macht. Daß der Zusammenhang des Künstlers mit Giorgione von jeher als besonders stark empfunden wurde, kann unter diesen Umständen nicht Wunder nehmen. Hat man doch viele Bilder des Dosso dem Giorgione zugeschrieben und in einzelnen Fällen erscheint manchen die Urheberschaft noch immer nicht völlig geklärt. — In der Komposition sehen wir Dosso von Raffael und Tizian, aber auch — was besonders bemerkenswert ist — von Michelangelo nicht unberührt. Seine Farbengebung ist der venezianischen verwandt in der Wahl der Töne, namentlich im Blau und Gelb der Hintergründe, unvenezianisch jedoch in der verschwommenen und vielfach irisierenden Behandlung vor allem der Karnation.

Geboren gegen 1482 vermutlich in Dosso, einem kleinen Ort im Mantuanischen, war er 1512 schon ein bekannter Künstler, wie ein ihm damals durch den Herzog von Mantua zuteil gewordener Auftrag beweist. Sein erstes datiertes Werk, ein Altarbild im Dom zu Modena, stammt aus dem Jahre 1522. 1542 ist der Künstler gestorben.

Seine Ausbildung scheint der Maler in der Schule des Lorenzo Costa erhalten zu haben. Dem wohl frühesten uns erhaltenen Bild, einer „Pietà" in der Sammlung Philipps in London geht vermutlich eine noch frühere Entwicklungsphase voraus. Wie in der genannten „Pietà", so findet sich auch in einigen anderen Bildern, die wenig später entstanden sein müssen, noch vollkommen die Typenbildung des Mazzolini: zu nennen sind hier die schon oben erwähnte „Ruhe auf der Flucht" im Pal. Pitti, eine „Madonna" der Galerie

Borghese in Rom und ein „hl. Hieronymus" im Wiener Kunsthistorischen Museum sowie die sog. kleine „Vision der vier Kirchenväter" in der Dresdener Galerie. Selbständiger und bedeutsamer in der Komposition der „hl. Sebastian" der Brera mit seiner eigentümlich weich geschwungenen Linie und das symmetrisch komponierte Halbfigurenbild der „hl. Familie mit dem hl. Franziskus" im Berliner Museum. In der folgenden Zeit — die bisher genannten Bilder mögen in den Jahren 1505—13 entstanden sein — malt der Künstler dann die eingangs genannten Darstellungen der „Circe" (1512 war das Jahr, in dem Ariost den „Rasenden Roland" beendet hatte) in London, Sammlung Benson, und Rom, Gal. Borghese. Reifer und von etwas späterer Entstehungszeit die michelangeleske „hl. Familie" im Konservatorenpalast in Rom (Abb. 263; das verwandte Bild der Evangelisten Johannes und Bartholomäus aus der Sammlung Chigi, jetzt in der Gal. Corsini in Rom wurde wahrscheinlich erst 1527 gemalt) sowie „Apollo und Daphne", Rom, Gal. Borghese (Abb. 264), ein Bild, in dem sich Romantik der Stimmung mit großartiger Gesamtauffassung vereinigt.

264. Dosso Dossi. Apollo und Daphne. Rom, Gal. Borghese.

Dem dritten Jahrzehnt (1520—30) entstammen die Altarbilder im Dom zu Modena (1522; Madonna mit Kind und Laurentius in Wolken, unten die hl. Sebastian, Hieronymus und Johannes der Täufer) sowie im Pal. Pitti in Florenz (Madonna in Wolken; auf der Erde Johannes Ev. und Johannes der Täufer) sowie die „Madonna mit den hl. Georg und Michael" in der Galerie zu Modena. Während das Altarbild im Dom zu Modena von 1522 sich durch den besonders ekstatischen Ausdruck des Sebastian — der als Hauptfigur in die Mitte gestellt ist — auszeichnet (der Gestus des Johannes erscheint ein wenig verunglückt in einer bei Dosso häufig wiederkehrenden Mischung von Derbheit und Naivität), während gleichzeitig die Gruppe der Madonna in Wolken überraschend klein gestaltet ist (ebenso im Altarbild der Pittigalerie), darf die „Madonna mit den hl. Georg und Michael" als eine der ausgeglichensten und am meisten harmonischen Schöpfungen des Künstlers bezeichnet werden: die Madonna in Wolken erscheint ein wenig seitlich verschoben, und von besonderer Schönheit ist die Figur des hl. Michael.

Der späteren Zeit des Künstlers entstammt die sog. große „Vision der vier Kirchenväter" in Dresden, die beweist, wie der Künstler trotz allen Bemühens auch in seiner reifsten Zeit größerer kompositioneller Schwierigkeiten nicht Herr wurde, endlich der „hl. Michael", ebenda, und das große sechsteilige Altarbild im Ateneo zu Ferrara, an dem anscheinend auch Garofalo mitgearbeitet hat.

Die Wesensart Dossos, in ihrer Mischung von Naivität und Romantik, tritt nirgends so unmittelbar wie in seinen kleineren genrehaften und dekorativen Darstellungen sowie in den Einzelbildnissen zu Tage. Wir nennen hier vor allem die fünf Dreifigurenbilder der Galerie zu Modena (Liebesszenen, Musizierende usw.), einen „David mit dem Haupt des Goliath" in Rom, Gal. Borghese (Abb. 265), die „Bambocciata" (Gruppenbild einer lustigen Gesellschaft) im Pal. Pitti in Florenz, sowie einige durch die Phantastik der Beleuchtung und Eigenart der Auffassung ausgezeichnete Einzelfiguren und Porträts wie „Johannes den Täufer" im Pal. Pitti, das Bildnis eines Narren in der Galerie zu Modena und eine sog. „Ceres" in der Sammlung Lanz in Amsterdam. Am eindrucksvollsten wohl das Bildnis Alfons I. in der Galerie zu Modena. Das Selbstporträt des Giorgione in Braunschweig wurde dem Dosso früher mit Unrecht zugeschrieben.

Zahlreiche Werke hat Dosso mit seinem vermutlich etwas jüngeren Bruder **Battista Dosso** (gest. 1548) aus-

265. Dosso Dossi. David mit dem Haupt des Goliath. Rom, Gal. Borghese.

geführt, und der Anteil beider Brüder ist nicht immer sicher zu scheiden. Werke, deren Ausführung vermutlich von Battista herrührt, sind ein „jugendlicher Johannes auf Patmos" in der Galerie zu Ferrara, die sog. „Callisto" in der Gal. Borghese in Rom, vor allem aber ein Altarbild der „Madonna mit Heiligen" in der Galerie zu Rovigo, eine „hl. Familie in Landschaft" in der Gal. Borghese in Rom; eine „Geburt Christi" in der Galerie zu Modena und ein „hl. Michael" in der Galerie zu Parma (beide letztgenannten Bilder 1533—36 entstanden) sowie verschiedene, ebenfalls der Spätzeit angehörende, in der Dresdener Galerie befindliche Bilder: ein „hl. Georg" und die Darstellungen von „Gerechtigkeit" und „Friede". Battista unterscheidet sich von seinem Bruder durch größere Trockenheit der Behandlung sowie durch noch ausgesprochenere Buntheit der Farbe; die Architekturen sind besonders reich, der Einfluß Raffaels besonders groß.

Durch den Ernst und die Größe seiner Auffassung nimmt Giovanni Battista Benvenuti, gen. **l'Ortolano** (gest. gegen 1525—29 in Ferrara) unter den ferraresischen Künstlern aus dem Beginn des Cinquecento eine Sonderstellung ein. Ursprünglich Schüler des Lorenzo Costa, wurde er auch in nicht unerheblichem Maße von Dosso Dossi beeinflußt. Erst die neuere Forschung hat ihn in seiner Bedeutung erkannt und sein Œuvre zusammengestellt. Eines seiner Hauptwerke ist die „Grablegung" der Gal. Borghese in Rom, wo ebenso die Schönheit und die Stimmungskraft des Kolorits (die Farbe des Leichnams Christi) wie der Ausdruck der Gesichter und der Gesten, nicht nur bei Maria, Magdalena und Johannes, sondern auch bei Nebenfiguren wie beim Joseph von Arimathia bewundernswert erscheinen. Im Kolorit wie im Landschaftlichen verleugnet dieses Bild nicht den Einfluß Dosso Dossis. Herbheit und Ernst des Ausdrucks sind auch in der „Kreuzigung" der Gal. Santini in Ferrara (Abb. 266) ungewöhnlich ergreifend; wie Johannes und Maria erscheinen auch die Engel von tiefster Empfindung erfüllt. Das Antlitz Christi zeigt einen von dem üblichen durchaus abweichenden, schmerzvollen und herben Typus. Der Künstler nimmt wenig Rücksicht auf schönes Maß der Gebärden, der Gestus ist oft dem Ausdruck zuliebe seltsam und ungewöhnlich, wie namentlich in dem Bilde der „Heiligen Rochus, Sebastian und Demetrius" in der Londoner National Gallery (wir haben damit die drei Hauptwerke des Malers genannt): der Gestus der Arme des Sebastian oder der den Kopf in die linke Hand stützende Demetrius dürften in der italienischen Kunst dieser Zeit wenig Parallelen finden.

* * *

Der bedeutendste Maler, den die Emilia in Cinquecento hervorgebracht hat, Antonio Allegri, gen. **Correggio,** stellt dem modernen Betrachter die schwerste Aufgabe. Dieser Künstler, der Jahrhundertelang als einer der größten Maler aller Zeiten gegolten hat, der für zahlreiche Künstlergenerationen das unerreichte Vorbild war, ist unserem heutigen Geschmack völlig fremd geworden; wir begreifen nicht mehr das Urteil der auf Correggio folgenden Künstlergenerationen und der

Kunstfreunde des 18. Jahrhunderts, die Correggio mit Tizian, Raffael und Michelangelo völlig gleichgesetzt und als einen der größten Künstler gefeiert haben. Gerade das, was die folgenden Zeiten vor allem bewunderten: der unendliche Liebreiz seiner Gestalten, erscheint uns oft kaum mehr erträglich: wir empfinden zu sehr das Mißverhältnis zwischen dem Ernst der religiösen Themen, die der Künstler behandelt, und der Anmut und Süßigkeit, mit der er ganz gleichmäßig jeden Gegenstand erfüllt hat, wir vermissen die Kontraste, die eine Darstellung erst interessant erscheinen lassen. Dazu tritt als ein Weiteres die glatte, emailartige, vertreibende Oberflächenbehandlung, die bis ins Letzte getriebene Ausführung der Details, die unserem impressionistischen Sehen fremd geworden ist.

266. Ortolano. Kreuzigung Christi. Ferrara, Gal. Santini.

Versuchen wir einmal zunächst, ohne Rücksicht auf die historische Bedeutung des Künstlers und seine Nachwirkung in der Kunstgeschichte, Wesen und Eigenart seiner Kunst in kurzen Zügen zu beschreiben. Was — mit Unrecht — von venezianischen Malern wie Tintoretto gesagt worden ist: daß ihr Wesen im Naturalismus wurzelt, das gilt mit viel größerem Recht von Correggio. Wie bei kaum einem anderen der italienischen Maler ist sein künstlerisches Prinzip Realismus, richtiger Illusionismus. Aus diesem Prinzip heraus erklärt sich auch seine Technik, die er vom Anfang bis in die Spätzeit beibehalten hat: das emailartige Vertreiben der Farbe. Wie weit er in seinem Illusionismus gegangen ist, wie er diesem Illusionismus zuliebe sogar sein Schönheitsempfinden verleugnet hat, werden wir vor allem am Beispiel der Deckenmalereien sehen. Nirgends besteht bei Correggio — dies darf als besonders charakteristisch bezeichnet werden — neben der darstellerischen eine ornamental-dekorative Eigenbedeutung des Bildes; natürlich enthält auch Correggios Kunst dekorative Elemente, namentlich in den Deckenbildern — dekorativ im schmückenden Sinne —, nirgends aber in seinen Bildern hat die Linie oder die Farbe eine dekorative Eigenbedeutung, wie wir dies etwa bei Gaudenzio Ferrari beobachten konnten; das Bild läßt sich nirgends als Ornament auffassen, immer steht das Darstellerische, Imitative in erster Linie.

Ein sehr wesentliches Element des correggiesken Realismus, das schon hier hervorgehoben werden muß, ist seine Treue gegenüber dem Detail. Immer hat der Künstler in einer ganz ungewöhnlichen Weise dem Detail seine Aufmerksamkeit geschenkt, niemals die Einzelheiten flüchtig oder summarisch und oberflächlich behandelt, ohne jedoch dabei die großen und wesentlichen Züge der Komposition aus dem Auge zu verlieren. Indem er so ebensosehr auf das einzelne eingegangen wie das große Ganze im Auge behalten hat, gibt er etwas, was unserem heutigen Auf-

267. Correggio. Madonna mit dem hl. Franziskus. Dresden, Galerie. (Phot. Alinari)

fassungsvermögen und Auffassungswollen nicht mehr konform ist; die modernen Betrachter sind weder imstande noch gewillt, ein Ganzes und gleichzeitig eine Fülle von Detail aufzufassen. Correggio bietet uns, für die Zeichnen „Weglassen" bedeutet, gleichsam „zu viel". Um Correggio und seiner ganz unbezweifelbaren Größe wirklich gerecht zu werden, muß der heutige Beschauer sich vollkommen umstellen.

Einer der wichtigsten Charakterzüge Correggios ist das ihm eigene Sentimento. Man pflegt im allgemeinen nur die Liebenswürdigkeit der Empfindung, die Anmut und den Liebreiz des Ausdrucks seiner Figuren als das Wesentliche zu bezeichnen und es ist richtig, daß hierin eine derjenigen Eigenschaften des Künstlers liegt, die man immer als besonders eigentümlich empfinden wird — von fast ebenso großer Bedeutung aber ist das dem Künstler eigene Pathos, das, in Bildern wie dem „Ecce homo" in London besonders auffallend, zu einem der wesentlichsten Bestandteile des Bildeindrucks wird. Gerade die Verbindung von Realismus der Darstellung mit Süßigkeit, andererseits die Sentimentalität und das Pathos des Ausdrucks waren es, die den Künstlern der folgenden Jahrhunderte den tiefsten Eindruck hinterlassen, an denen sich Maler wie Guido Reni und Guercino begeistert haben.

Wenden wir uns vor allem den formalen Faktoren zu, so sind es in erster Linie das Licht und die durch das Licht erzeugte Bewegung, die Correggio, man darf sagen, als erster in die Geschichte der Kunst eingeführt hat. Das Licht als solches, das Licht als Bewegungsfaktor ist weder von der früheren noch von der gleichzeitigen Kunst in auch nur annähernd ähnlichem Grade wiedergegeben worden, auch die Venezianer haben immer nur das breit auf den Farben ruhende Licht, niemals das Licht als Bewegungsfaktor dargestellt. Correggio ist derjenige Künstler, der zuerst das „Helldunkel" durchgehends und in weitestem Umfang in seinen Bildern anwandte und zu einem der entscheidenden Faktoren der Bildgestaltung hat werden lassen. Hierin liegt freilich — was selten genügend beachtet wird — gleichzeitig auch seine Beschränkung im Koloristischen: das Licht hat im Bildeindruck die Vorherrschaft über die Farbe; nirgends kommt die Farbe, die zu ihrer Entfaltung — wenigstens im Stil der Renaissance — einer bis zu einem gewissen Grade breiten Fläche benötigt, zu reiner und zu vorherrschender Wirkung. (Vgl. über Correggios Farbengebung und ihre Entwicklung oben S. 68—69.) Der Künstler, an den Correggio sich angeschlossen hat und der in jeder Hinsicht als sein eigentlicher Lehrer bezeichnet werden muß, war Leonardo da Vinci; aber man darf behaupten, daß, so sehr auch Leonardo selbst schon das

268. Correggio. Madonna mit Kind und Johannesknaben. Mailand, Museo artistico municipale.

Helldunkel zur Anwendung gebracht hat, die völlig freie Bewegtheit der Körper in dem von Licht erfüllten Raum doch erst von seinem Schüler, von Correggio, erzielt worden ist. Das Helldunkel, das allmählich über die Flächen hingleitende Licht — so muß es im Gegensatz zu der völlig anderen Lichtwirkung der Venezianer definiert werden — hatte gleichzeitig auch den Effekt, den Körpern eine große Zartheit ebenso wie Klarheit der Modellierung zu sichern; es darf hieraus aber nicht auf eine plastische Tendenz des Künstlers, ein Streben nach klarer Körperdarstellung, geschlossen werden. Wie wenig der Künstler plastisch empfunden hat, sieht man am deutlichsten bei den Figuren seiner Deckenbilder in S. Giovanni Evangelista und im Dom zu Parma, wo oft genug alle Schönheit und Klarheit der plastischen Figur durch Überschneidungen und Verwicklungen der Glieder zerstört wird. Man darf sich hier nicht durch die an die Antike erinnernde Bildung von Einzelheiten wie etwa der kleinen Grisaille-Figuren in den Lünetten der Camera di S. Paolo täuschen lassen; dieselben mögen unter dem unmittelbaren Eindruck einer römischen Reise — zur Annahme einer solchen scheint uns Anlaß genug zu bestehen — entstanden sein.

Unter den vielen Faktoren, die Correggio zu einem der Bahnbrecher des Barockstiles werden ließen und die seine ungeheure Wirkung auf die Folgezeit erklären, steht die Ausgestaltung des Helldunkels in allererster Linie. Des weiteren sind es von formalen Faktoren namentlich die Ausbildung der Diagonale als Hauptkompositionsmotivs und die Verlegung des Schwerpunktes von der Mitte auf eine Seite des Bildes; wir werden weiter unten, anläßlich der Tafelbilder des Meisters, auf diese Dinge noch einzugehen haben. Mit einem Worte bezeichnet, ist es in erster Linie immer die Subjektivität der Anschauung, die gegenüber der objektiven Gesinnung der Renaissance als das entscheidende Merkmal barocken Geistes in Correggios Werken angesehen werden muß. Es zeigt sich dieser Subjektivismus in der geistigen Auffassung: in dem Sichgehenlassen, in der Hingabe an die Empfindung — in einem Grade, wie dies bis dahin in der Kunst unerhört war —, ebenso wie formal in der subjektiven Einseitigkeit des Standpunktes — in den Deckenbildern in der rücksichtslosen Durchführung der Untensicht (über den „Subjektivismus der Perspektive" haben wir oben, S. 58/59, bereits gehandelt).

Geradezu erstaunlich ist, in welchem Grade Correggio die Kunst der folgenden Zeit vorausgenommen hat. Nicht nur die italienische Kunst: die Malerei des Barroccio, Albani, Guido Reni, später des Maratta; ebensosehr das 18. Jahrhundert: sind Künstler wie Raffael Mengs in Deutschland, Boucher in Frankreich — um nur einige zu nennen — nicht zu einem großen Teil schon in Correggio enthalten? Gelegentlich finden sich in Correggios Werken sogar an Rembrandt Anklänge. Erinnert nicht die hl. Katharina in Hamptoncourt an einzelne Bildnisse der Hendrickje Stoffels?

269. Correggio. Diana. Aus dem Freskenzyklus der Camera di S. Paolo in Parma.

Antonio Allegri wurde 1489 (nicht 1494) in Correggio, einem kleinen Ort in der Emilia, geboren (daher der Name). Seine Eltern, Pellegrino d'Antonio Allegri und Bernardina Piazzoli, lebten in einfachen und bescheidenen Verhältnissen. Der junge Antonio erhielt seine erste Unterweisung anscheinend durch seinen Onkel Lorenzo Allegri, der Maler war. Mit Ausnahme einer vielleicht nur kurzen Reise nach Rom, die doch wohl als wahrscheinlich angenommen und etwa in das Jahr 1518 gesetzt werden muß, war der Künstler im Wesentlichen in seiner Heimat, in Correggio und dem nahen Parma, tätig. Sein Leben verlief in einfachen Bahnen; um 1520 heiratete er Girolama Merlini, die ihm einen Sohn Pomponio (der ebenfalls Maler wurde) und mehrere Töchter schenkte, von denen zwei wie sie selbst früh starben. Der Charakter des Künstlers wird als der eines bescheidenen und sparsamen, ein wenig schwermütigen Mannes geschildert. Er starb am 5. März 1534.

Das erste gesicherte Werk des Meisters, zugleich das Hauptwerk der früheren Zeit, ist die „Madonna mit dem hl. Franciscus" in der Dresdener Galerie (nach den Urkunden 1514—15 entstanden; Abb. 267).

Was dieses Bild vor allem auszeichnet und von ähnlichen Schöpfungen früherer Künstler der Emilia unterscheidet, ist die ganz andere gemeinsame seelische Bewegung der Gestalten, die einheitliche Aktion, zu der die Figuren vereinigt sind; die Heiligen erscheinen nicht mehr oder minder isoliert; eine Bewegungswelle — in äußerlichem, kompositionellen Sinne wie in inhaltlicher, seelischer Beziehung — durchflutet das Bild von der Figur des Johannes rechts ausgehend und über die Madonna nach links hinüber führend. Ungewöhnlich und von größter Schönheit ist die Zartheit und Ergriffenheit der Empfindung. In kompositionell-formaler Hinsicht besteht bei einfachstem geometrischem Schema (die Figuren sind einem gleichseitigen Dreieck eingeschrieben) doch im Einzelnen der größte Reichtum. Vor allem bemerkenswert die Schraubenbewegung: „wie der Künstler die aufrechtstehenden und sich verneigenden Gestalten in der Diagonale wechseln läßt, und so in das Ganze eine Art Drehung bringt, die, von der geschraubten Madonna aufgenommen, oben wunderbar in den um ihr Haupt kreisenden Engeln ausklingt" (Strzygowski).

So sehr Manches wie Haltung und Gestus der Madonna von Mantegna (Madonna della Vittoria) beeinflußt erscheint, so ist doch das Ganze von leonardeskem Geiste erfüllt, und auch Einzelnes wie die Köpfe Johannes des Tfrs. und des Franciscus erinnern an Leonardo. Schon in diesem Werke Correggios sind Großzügigkeit der Gesamtkonzeption in bewunderungswürdiger Weise mit größter Sorgfalt der Ausführung im Einzelnen vereinigt.

Auf Grund des Vergleiches mit der „Madonna des hl. Franziskus" pflegt man neuerdings, nach dem Vorgange Morellis, eine größere Zahl von Bildern als Jugendwerke Correggios zu bezeichnen, deren Urheberschaft nicht völlig gesichert ist. W. Schmidt, T. de Wyzewa und, mit ausführlichster Begründung, O. Hagen haben sich, in einzelnen Fällen mit Recht, gegen diese Zuschreibungen ausgesprochen; zu bemerken ist zu Hagens Anschauungen vor allem, daß seine Thesen auf der früher allgemeinen Annahme beruhen, Correggio sei 1494 geboren und alle ihm zugeschriebenen, sehr verschiedenartigen Jugendwerke müßten in die Jahre 1510—15 eingereiht werden; inzwischen wurde jedoch das Jahr 1489 als Geburtsjahr des Künstlers nachgewiesen, so daß die Jugend-

270. Correggio. Der Evangelist Johannes auf Patmos. Parma, S. Giovanni Evangelista.

werke sich auf einen viel größeren Zeitraum verteilen. Wir geben im Folgenden ein Verzeichnis der Werke in der Reihenfolge der „Klassiker der Kunst", indem wir einige weitere, etwas später, nach der Madonna mit dem hl. Franziskus entstandene Bilder, die z. T. ebenfalls fraglich sind, anschließen. Wir sehen in diesen Bildern Correggio zunächst als Schüler des Mantegna, als den ihn auch die Tradition bezeichnet, dann vor allem unter der Einwirkung des Lorenzo Costa, bis schließlich das schon früh sich bemerkbar machende Vorbild des Leonardo da Vinci durchaus überwiegt.

1. „Madonna mit Kind und Engeln", Florenz, Uffizien. — So sehr correggiesk die Madonna mit dem Kind erscheint, so fremdartig wirkt der Engel rechts; auch manches andere, vor allem die Gesamtauffassung, scheint auf spätere Entstehungszeit zu deuten.

2. „Vermählung der hl. Katharina", Mailand, Dr. G. Frizzoni. — Die flüchtige Ausführung bei kleinem Format spricht, wie Hagen mit Recht betont, für einen anderen Autor und spätere Datierung.

3. „Judith", Straßburg, Museum. — Schon die geringe Qualität läßt die Autorschaft Correggios zweifelhaft erscheinen.

4. „Vermählung der hl. Katharina", früher Wien, Andreas Ritter von Reisinger, jetzt im Museum von Detroit. — Entgegen den Ausführungen Hagens möchten wir hier die Urheberschaft des Meisters für wahrscheinlich halten; auch die Qualität des Bildes darf nicht allzu gering veranschlagt werden.

5. „Hl. Familie", Pavia, Gal. Malaspina. — Nur eine Prüfung des Originals, die uns nicht mehr möglich war, könnte entscheiden, ob die Flauheit und die Schwächen des jetzigen Zustandes lediglich auf die schlechte Erhaltung zurückzuführen sind oder ob das Bild als die Kopie eines Originals des Correggio angesehen werden muß.

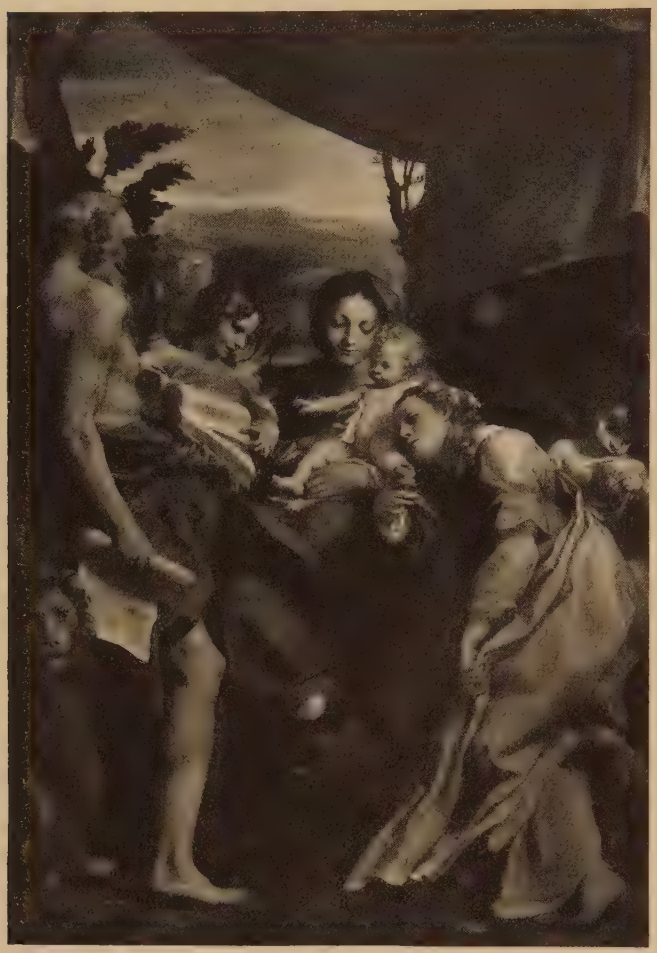
6. „Madonna mit dem Kinde, Elisabeth und dem kl. Johannes", früher Sigmaringen, fürstliche Sammlung. — Der sehr verdorbene Zustand des Bildes, namentlich des unteren Teiles, läßt die Entscheidung über seine Echtheit nicht mehr zu.

7. Die „Anbetung des Kindes", früher Sammlung Crespi, jetzt in der Brera, Mailand, zeigt, wie Hagen richtig ausgeführt hat, eine merkwürdige Mischung von — im malerischen Sinne — freien und zeichnerisch-befangenen Stilmerkmalen, doch reichen diese Eigenschaften nicht aus, um wie Hagen dies tut, das durchaus correggieske und qualitativ keineswegs unbedeutende Bild dem Meister abzusprechen. Das Gleiche gilt von der

8. „Anbetung der Könige", Mailand, Brera. — Das übertriebene Pathos der Auffassung und die Art der Anwendung des Helldunkels wirken befremdend, andererseits aber machen die von Hagen nicht anerkannte hohe Qualität des Bildes und der durchaus correggieske Charakter namentlich auch im Technischen die Annahme des Bildes als eines Werkes Correggios wahrscheinlich.

9. „Madonna mit Kind". Schloß Hellbrunn bei Salzburg. — Jüngst von H. Voß als Werk des Correggio nachgewiesen.

10. „Hl. Familie", früher bei Murray in London, jetzt im Fogg-Museum, Cambridge, U. S. A. — Die von Hagen hervorgehobenen Schwächen (z. B. die Hände der Madonna) scheinen ihren Grund darin zu haben, daß gerade diese Teile des im Übrigen offenbar echten Bildes schlecht erhalten sind.



271. Correggio. Madonna mit den hl. Magdalena und Hieronymus („Der Tag"). Parma, Galerie.

11. „Musizierender Faun". München, Ältere Pinakothek. — Lorenzo Lotto näherstehend. Der Farbkörper ebenso wie die Skala der Farben trägt venezianischen Charakter; doch ist die Zuschreibung an Palma Vecchio irrig, wie vor allem die verschwommene Behandlung einzelner Teile, namentlich der Augen, beweist.

12. „Abschied Christi von seiner Mutter", London, Sammlung Benson. — Uns nicht im Original bekannt; der Photographie nach scheint der schlechte Erhaltungszustand die Formen so verflaut zu haben, daß ein Urteil kaum mehr möglich ist.

13. „Vier Heilige", früher bei Lord Ashburton, London. — Daß dieses Bild tatsächlich das von Melchiori Fassi für den Altar der Kirche della Misericordia gestiftete Bild sei, ist nicht erwiesen, auch sprechen manche Härten und befremdliche Züge gegen die Annahme des Bildes als eines originalen Werkes Correggios.

14. „Madonna mit Kind und kl. Johannes", sog. „Madonna Bolognini", Mailand, Museo Artistico municipale (Abb. 268). — Treffliches, eigenhändiges Werk des Meisters, kurz nach der „Madonna mit dem hl. Franziskus" entstanden.

15. Halbfigur des „Antonius Abbas", Neapel, Museo Nazionale. — Schlecht erhalten, doch wahrscheinlich ein echtes Werk des Meisters.

16. Sog. „Madonna Campori", Modena, Galerie. — Entgegen den Zweifeln von Hagen möchten wir hier an der Zuweisung an Correggio festhalten. Die Beziehungen zur „Madonna von Foligno" von Raffael sind keineswegs die einer sklavischen Kopie, wie Hagen anzunehmen scheint.

17. „Ruhe auf der Heimreise von Ägypten", Florenz, Uffizien. — Die Farboberfläche scheint, wenigstens in den Karnationsteilen, nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten zu sein, daher das ein wenig fremdartige Aussehen des im übrigen zweifellos echten Bildes.

18. „Madonna mit dem Kind und dem kl. Johannes", Madrid, Prado.

19. Sog. „Zingarella", Neapel, Museo Nazionale.

20. „Madonna mit Kind und den hl. Jakobus und Joseph", Hamptoncourt. — Eigenhändige Werke des Meisters.

21. Sog. „Madonna di Casalmaggiore", Frankfurt, Städelsches Institut. — Der ungünstige Erhaltungszustand verbietet eine völlig sichere Entscheidung; doch handelt es sich vermutlich um ein echtes Bild.

22. Sog. „Madonna d'Albinea". — Trotz der unsicheren dokumentarischen Überlieferung bleibt die Annahme des Bildes als eines Werkes Correggios wahrscheinlich.

23. Sog. „Mater amabilis", Mailand, Gal. Crespi. — Keinesfalls von Correggio; vielleicht ein Werk seines Sohnes Pomponio Allegri.

Wir besprechen im folgenden die Werke der Reifezeit des Correggio (von 1518 ab) nicht in der in zahlreichen Fällen noch keineswegs geklärten chronologischen Folge, sondern in systematischem Zusammenhange nach Aufgaben, innerhalb dieser einzelnen Kategorien natürlich, soweit möglich, die zeitliche Folge festhaltend: 1. Die

Deckengemälde; 2. die großen Altarbilder in Hochformat, die entweder inhaltlich oder formal eine Problemreihe bilden: die vier Dresdener Gemälde sowie den „Tag" und die „Scodellamadonna" in Parma; 3. die übrigen Tafelbilder religiösen Inhaltes; 4. die mythologisch-allegorischen Gemälde.

Die dekorativen Malereien Correggios zeigen uns am deutlichsten, mit welcher Konsequenz der Künstler sein Grundprinzip des Illusionismus verfolgt, wie er diesem Prinzip zuliebe nicht selten sogar sein Schönheitsempfinden geopfert hat.

Die früheste, in Anlage und Ausmaß bescheidenste, aber vielleicht gerade darum glücklichste oder doch dem heutigen Geschmack am meisten zusagende dekorative Schöpfung des Künstlers ist die Ausmalung der Camera di S. Paolo in Parma.

272. Correggio. Madonna della Scodella. Parma, Galerie.

Anscheinend im Jahre 1518 — mit völliger Genauigkeit ist uns das Datum seiner Reise nach Parma nicht bekannt, doch finden wir ihn 1519 wieder in seiner Heimat — wurde der kaum vierundzwanzigjährige Künstler durch die Äbtissin Donna Giovanna Piacenza nach Parma berufen, um einen Raum — vermutlich handelte es sich um das Speisezimmer der Äbtissin — im Nonnenkloster von S. Paolo auszumalen. Dem freien, allem Streng-Religiösen abgewandten Geist der Äbtissin kam der weltliche Sinn des Malers entgegen: die spitzbogige Decke des Raumes ist in eine Laube umgewandelt, und jedes der sechzehn durch die Spitzbogen gebildeten Felder enthält zuunterst, unmittelbar über dem Gesims, je eine Nische, in der, grau in grau gemalt, mythologische Gestalten, antiken Gottheiten vergleichbar, gemalt sind, darüber je ein ovales Feld, eine medaillonförmige Öffnung, je zwei Putten enthaltend; den Schlußstein des Gewölbes endlich bildete das Wappen der Abtissin. Der Inhalt der gesamten Darstellung aber wird angegeben durch das über der Kaminwand des Raumes befindliche Gemälde: Diana, die Göttin der Jagd, auf ihrem Wagen fahrend (Abb. 269). So ist das Ganze nichts weiter als die überaus launige Darstellung eines Jagdzuges, und man bewundert die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, mit der der Künstler die Motive, vor allem das der beiden Putten, die in den medaillonförmigen Öffnungen sichtbar werden, abgewandelt hat. — Der knappe Raum verbietet es hier wie überall, auf Einzelheiten einzugehen.

Die zweite große Aufgabe, die dem Künstler zufiel, war die Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma (um 1522—24). Dargestellt ist die Himmelfahrt Christi: im Zentrum des Gewölbes der emporschwebende Christus, mit ausgebreiteten Armen, in starker Verkürzung, während rings unterhalb, im Kreise, die Gestalten von elf Aposteln, meist in Gruppen zu zweien, auf Wolken thronen. Ganz zuunterst, gerade oberhalb des Gesimses, wird Johannes sichtbar, verzückt zum Himmel emporschauend. Die machtvollen Gestalten der Apostel zeigen sowohl in ihrer Haltung wie in der großartigen Kopfbildung viel Verwandtschaft mit Michelangelo — wir haben schon hervorgehoben, daß keinerlei Anlaß vorliegt, eine Reise

273. Correggio. Madonna della Cesta. London, National Gallery.

des Meisters nach Rom und Florenz in Abrede zu stellen, doch mag zugegeben werden, daß im Ganzen der Einfluß Michelangelos kein nachhaltiger war. Florentinische Erinnerungen wecken auch andere Figuren dieser Deckenmalereien: die Chiaroscurofiguren innerhalb der acht ovalen Girlanden unter den großen Bogenwölbungen (man betrachte etwa die Gestalt des Aaron). Die Hauptfigur des emporschwebenden Heilandes ist von jeher und mit Recht getadelt worden; ist es doch diese Figur, die uns aufs deutlichste zeigt, wie sehr der Künstler, dem Prinzip des Illusionismus zuliebe, sein Schönheitsempfinden hintangesetzt hat; es läßt sich wohl weniges im Werk eines Renaissancekünstlers finden, was unschöner wäre als eine derartige Ansicht, bei der die unteren Körperteile, vor allem die Beine, sich dem Blick des Beschauers in erster Linie aufdrängen. Auch der Kopf gehört zu den unschönsten Bildungen des Meisters.

In den gleichen Jahren, 1520—24, hat der Künstler, ebenfalls in S. Giovanni Evangelista, zwei Fresken ausgeführt: „Johannes auf Patmos" (Abb. 270) und die „Krönung Mariä" (ersteres Fresko, eine Lünette im linken Querschiff der Kirche, befindet sich noch an Ort und Stelle; letzteres ursprünglich in der Halbkuppel der Tribuna, 1586 bei einer Erweiterung der Kirche durch eine Kopie von Cesare Aretusi ersetzt, ein Fragment mit der Hauptgruppe jetzt in der Bibliothek zu Parma). Die Darstellung des Johannes Ev., sitzend, mit erhobenem Kopf, zu seiner Seite der Adler, stehen wir nicht an als eine der großartigsten Schöpfungen des Künstlers zu bezeichnen. Niemals wieder, weder vorher noch später, hat der Meister in so einfacher Weise soviel Monumentalität und so viel Größe des Ausdrucks gegeben wie hier in der Gestalt des Evangelisten, die in einer geradezu bewunderungswürdigen Weise in den Raum hinein komponiert ist, in einer Art, die an raffaelische Kompositionen erinnert. Betont werden muß freilich, daß das, was in diesem Fresko zu bewundern ist, nicht als „correggiesk" im eigentlichen Sinne bezeichnet werden darf.

Das zweite Fresko der „Krönung Mariä", von jeher viel bewundert, kann unseres Erachtens den Vergleich mit jenem erstgenannten Fresko nicht aushalten. Die Gestalt Christi vor allem scheint uns unbedeutend und in keiner Weise der Größe der Auffassung, die in der Gestalt des Evangelisten Johannes sich bekundete, vergleichbar.

Das letzte große dekorative Werk des Künstlers, die Ausmalung der Domkuppel, entstand in den Jahren 1526—30.

In eigenartiger Weise und abweichend von dem Schema der „Himmelfahrt Christi" in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista ist hier die Himmelfahrt der Maria dargestellt: die aufschwebende Gottesmutter erscheint

nicht in das Zentrum der Darstellung gerückt, vielmehr wird die Bildmitte, die in jenem Fresko der Gestalt Christi zukam, hier von einem Engel ausgefüllt, der der von unten herauf schwebenden Maria mit ausgebreiteten Armen sich gleichsam entgegenstürzt.

Über dem Hauptgesims befinden sich die zwölf großen Gestalten der Apostel stehend in flatternden Gewändern und schwungvollen Bewegungen, erstaunt dem Vorgang der Himmelfahrt Mariae zuschauend, unter sich z. T. in Haltung und Bewegung auffallend gleichförmig, die Füße infolge der mantegnesken Untensicht vom Gesims überschnitten; hinter ihnen eine gemalte Balustrade. Über diesem — zweiten, fingierten Gesims — bewegen sich in mannigfaltigen, anmutigen Stellungen nackte oder leicht bekleidete Jünglinge, teils stehend, teils sitzend. Hierüber folgt, jenseits einer breiten Wolkenschicht, ein Kranz von Figuren: Heiligen und Seligen, unter ihnen Eva mit dem Apfel, Abraham und Isaak, David mit dem Haupt des Goliath, Judith mit dem Haupt des Holofernes, und in ihrer Mitte, mit weit ausgebreiteten Armen, Maria von Engeln umgeben und gen Himmel schauend. Von oben aber schwebt ein Engel herab, die Arme anbetend ausgebreitet. In den Gewölbezwickeln der Kuppel endlich sind die hl. Hilarius, Bernhard, Thomas und Johannes der Täufer dargestellt, jede dieser Gestalten auf Wolken thronend, zwischen und unter ihnen wundervolle Mädchengestalten (Genien).

So große Bewunderung man dem Können des Meisters, insbesondere in der Darstellung der Verkürzungen, hier zu Teil werden lassen muß, so kann doch kein Zweifel sein, daß der Künstler, eben durch dieses unbegrenzte Können verführt, in Übertreibungen verfallen ist. Die Verkürzungen und die Verwicklungen der Glieder nehmen einen Grad an, der nicht nur heute, bei dem schlechten Zustand der Fresken, sondern zweifellos schon seinerzeit unmittelbar nach der Entstehung des Werkes es dem Beschauer schwer machte, das Bild zu entziffern und als eine rein künstlerische Schöpfung zu genießen. Sehr bezeichnend und keineswegs nur eine vage Anekdote, vielmehr gut beglaubigt ist der Ausspruch eines Domherrn nach Vollendung der Fresken: Correggios Werk erscheine ihm als ein „Ragout von Fröschen". Dieser mehr artistische als eigentlich künstlerische Charakter der Fresken hat nicht gehindert, daß die Bewunderung der kommenden Generationen gerade diesem Werke zuteil geworden ist, nicht nur der Carracci, sondern ebenso auch der Künstler des 18. Jahrhunderts wie Tiepolo und Anton Raffael Mengs. Auch heute noch wird die größte Bewunderung mit Recht den Einzelheiten sich zuwenden; faßt man Details ins Auge wie etwa die Mädchengestalten zu Füßen der in den Gewölbezwickeln dargestellten Heiligen oder vor allem jene vier Putten an der Laibung der Kuppel, so muß man zugeben, daß hier ein Gipfelpunkt in der Darstellung von Anmut und Grazie erreicht ist, der kaum zu überbieten war.

Viel weniger getrübt als in den dekorativen Malereien tritt die wirkliche künstlerische Größe des Correggio und die Bedeutung, die er für die Kunstgeschichte in ihrer Wandlung von der Renaissance zum Barock gehabt hat, in den Tafelgemälden in Erscheinung, von denen wir zunächst die großen Altarbilder in Hochformat betrachten. Gegenüber der „Madonna mit dem hl. Franziscus" (vgl. oben S. 252) bedeutet die „Madonna mit dem hl. Sebastian", ebenfalls in der Dresdener Galerie (um 1525 entstanden; Abb. 59) einen bedeutsamen Fortschritt. Es gibt kaum ein anderes Bild, in dem bei soviel Leichtigkeit, Grazie und Bewegung doch so sehr die Klarheit und Durchsichtigkeit des Aufbaues gewahrt sind; ganz mit Unrecht hat man hier von einem „geradezu wüsten Aufbau" gesprochen. Offenbar sind dem Künstler die Studien, die er für seine dekorativen Arbeiten gemacht hatte, in außerordentlichem Maße zu Hilfe gekommen. Eine sehr lebhafte, doch nicht übertriebene Bewegung hat jeden Bildteil in ganz gleichmäßiger Weise ergriffen, lebt in jedem Gliede des Bildes; die Madonna erscheint nach hinten geschoben und schon hierdurch ein starker Eindruck der Raumtiefe erzielt. Wie eine einheitliche Bewegung, so erfüllt auch ein ganz einheitlicher Empfindungsausdruck, der einer „jubelnden Teilnahme untereinander" (Riegl) die Figuren.

Während die Vielgliedrigkeit der Teile — wobei doch keinem einzelnen Teil eine absolut herrschende Stellung eingeräumt wird — die „Madonna mit dem hl. Sebastian" in dieser Hinsicht noch als eine Renaissanceschöpfung erkennen läßt, darf die in den letzten Jahren des Künstlers entstandene „Madonna mit dem hl. Georg", ebenfalls in der Dresdener Galerie, in jedem Betracht als ein Werk des Barock bezeichnet werden. Nicht nur besteht eine ganz andere „Massig-

274. Correggio. Kreuzabnahme. Parma, Galerie.

keit" der Figuren; es fehlt die Harmonie, die Ausgewogenheit der einzelnen Bildteile gegeneinander — ein Umstand, der in erster Linie eben schon durch die ganz andere Größe der einzelnen Bildglieder bedingt ist; es fehlt die gleichmäßige Vielgliedrigkeit; einzelne Bildteile wie z. B. das Bein des hl. Georg lenken durch ihre Größe und ihre Verkürzung den Blick übermäßig auf sich. Es ist wichtig zu bemerken, daß nicht etwa eine größere Intensität der Bewegung dem Bilde einen fortgeschrittenen Stilcharakter verleiht gegenüber der „Madonna mit dem hl. Sebastian", im Gegenteil, die Stärke der Bewegung ist in dem früheren Bilde eine größere; was die „Madonna mit dem hl. Georg" dem Barock zuweist, die „Madonna mit dem hl. Sebastian" hingegen noch der Renaissance nahe erscheinen läßt, ist die Harmonie in dem früheren gegenüber der Gewaltsamkeit in dem späteren Bilde, und es wird jene Harmonie eben durch die Ausgewogenheit der vielen einzelnen, etwa gleichmäßig bewegten Glieder erzielt, während der Eindruck der Gewaltsamkeit durch die besondere Art der Akzentuierung einzelner Teile zustande kommt.

Noch wesentlich gesteigert ist dieser Eindruck bei jenen beiden Darstellungen der Galerien von Parma und Dresden, die unter den Namen „der Tag" (Abb. 271) und „die Nacht" (Abb. 62) bekannt sind. In beiden Bildern erscheint der Standpunkt des Beschauers ganz einseitig links unten angenommen, wie dies die auffallende Größe und die Haltung der linken Randfiguren zwingend ergeben. Auf diese Weise wird der Blick des Beschauers in ganz ungewohnter Weise nicht zentral, sondern von links seitlich in das Bild hineingeleitet, der Blick folgt (in der „Nacht") einer Schräglinie, die durch das Bein des Hirten und schließlich durch die Figur des

Joseph und den Kopf des Esels gebildet wird. Der Lichtstreif rechts unten und die Gestalt der Frau, die geblendet die Hand vor die Augen hält, ergänzt diese Schräglinie zu der Figur eines „Andreaskreuzes“ (Strzygowski). Dem Subjektivismus der Auffassung, der sich in der ganz ungewohnten einseitigen Blickführung und Perspektive kundgibt, entspricht auch die Subjektivität der Empfindung, das völlige Hinschmelzen und Vergehen in Hingabe, wie es sich am schönsten im „Tag“ in Haltung und Ausdruck der hl. Magdalena ausspricht. Der Engelreigen der „Nacht“ endlich ist ein barockes Motiv, das in seiner Kühnheit kaum seinesgleichen hat.

275. Correggio. Ecce homo. London, National Gallery.

Die sog. „Scodella-Madonna“ in der Galerie von Parma (Abb. 272) zeigt dann das Auf- und Abschwellen der Formen und Bewegungen ebenso wie die Herrschaft der Diagonalen — bezeichnenderweise jedoch nicht einer geraden, sondern einer geschwungenen Diagonallinie — am schönsten. Der Ausdruck einzelner Figuren, namentlich des Kindes, muß hier schon als ein Kokettieren mit dem Beschauer bezeichnet werden.

Die übrigen religiösen Tafelbilder des Künstlers, die oft in ihrer Entstehungszeit nicht leicht zu bestimmen sind, zeigen im Prinzip die gleiche Entwicklung. Wohl das früheste dieser Bilder — wenn wir von den eingangs besprochenen sog. Frühwerken absehen — ist die „Vermählung der hl. Katharina“ im Museum von Neapel (Replik bei P. Fabrizi in Rom; die Eigenhändigkeit beider Bilder scheint nicht gesichert), noch in der Zeit der Fresken der Camera di S. Paolo, d. h. gegen 1518—19 entstanden. Die Darstellung des gleichen Gegenstandes im Louvre in ihrer alle Figuren gleichmäßig erfüllenden Seligkeit der Empfindung und Hingabe zeigt dann den ganz reifen Meister. Etwa gleichzeitig mit der „Madonna mit dem hl. Sebastian“, d. h. um 1525, mögen die „Madonna del Latte“ im Budapester Museum und die „Madonna della Cesta“ in der Londoner National Gallery (Abb. 273) mit den ganz einheitlich durchgeführten Wellenbewegungen der Linien entstanden sein — in der späteren Zeit des Künstlers scheint sich Rhythmus und Tempo der Bewegung wieder zu beruhigen. Schwer zu datieren ist die „Anbetung des Kindes“ in den Uffizien, wo wir schon das Beleuchtungsmotiv der Dresdener „Nacht“ vorbereitet finden, bei einem freilich viel zierlicheren Charakter der gesamten Darstellung. In kompositioneller Beziehung am interessantesten unter diesen Werken erscheint die „Kreuzabnahme“ der Galerie zu Parma (Abb. 274): die Hauptakzente sind hier in ganz einseitiger Weise nach links gelegt; noch betont wird dies dadurch, daß alle Linien, auch die im rechten Bildteil, nach links oben zu laufen scheinen.

Mit Recht finden wir heute den Ausdruck, namentlich bei der hl. Magdalena, und den Realismus der Darstellung übertrieben; die Alten haben freilich gerade diese Eigenschaften am

meisten bewundert, eine Gestalt wie die der Magdalena war das unerreichte Vorbild für Künstler wie Guercino, von dem der Ausspruch berichtet wird: „diese Magdalena des Correggio ist ein Wunder ohne Gleichen in der Kunst, und sie weint wahrhaftig ohne die geringste Entstellung des Gesichts." Die gleiche Bewunderung ist auch Bildern wie dem „Ecce homo" in der Londoner National Gallery (Abb. 275) zuteil geworden, einem Bilde, das unserem heutigen Geschmack schon wegen seiner überaus glatten Behandlung in noch geringerem Maße entspricht. Der Realismus der Darstellung — die in plötzlichem Krampf erstarrten Hände der Maria, ihr noch halb geöffneter Mund und ihre schweren Augenlider — erreicht hier den äußersten Grad.

Das „Noli me tangere" im Prado, in der Komposition das klassische Beispiel einer einheitlichen, aus wenigen großen gegeneinander laufenden Kurven bestehenden Bewegung, ist eine die Tiefe des religiösen Vorganges ganz außer acht lassende, von Liebreiz erfüllte Darstellung, in ihrem leuchtenden Email der Farbe eines der schönsten Werke des Meisters. Wunderbar erscheint die Morgenstimmung wiedergegeben mit dem ganz kalten, von allen rötlichen Beimischungen freien Gelb am Horizont. In derartigen Schilderungen der Beleuchtung und Lichtstimmung hat Correggio alle Künstler seiner Zeit übertroffen. Der Dresdener „hl. Nacht" verwandt ist „Christus am Ölberg" beim Herzog von Wellington in London: auch hier, wie bei der „Kreuzabnahme" in Parma, sind alle wesentlichen Bestandteile des Bildes nach links verlegt; bewunderungswürdig in der Verkürzung die Figur des Engels. Der „Scodella-Madonna" und dem „Tag" der Galerie in Parma endlich steht das „Martyrium der hl. Placidus und Flavia", ebenfalls in der Galerie von Parma, zeitlich am nächsten, besonders charakteristisch hier die schraubenförmige Drehung des Henkers ganz links und die eigentümliche Zweiteilung der Darstellung. Die Gewandbehandlung entspricht schon ganz dem Stil der Spätzeit.

Am reinsten tritt der Genius des Künstlers in den Gemälden mythologischen und allegorischen Inhaltes zutage, konnte sich doch naturgemäß in den profanen, nicht religiösen Bildern das eigentliche Lebenselement des Künstlers, das auf Anmut der Erscheinung und sinnlichen Reiz gestellt war, am ungetrübtesten aussprechen.

Von den nicht sehr zahlreichen mythologischen Bildern des Meisters gehören nur zwei nicht der Spätzeit an und mögen Anfang oder Mitte der zwanziger Jahre entstanden sein: „Jupiter und Antiope" im Louvre und die „Erziehung des Amor" in der Londoner National Gallery. Während in „Jupiter und Antiope" die Kühnheit des kompositionellen Motivs — die Querlegung der Hauptfigur — überraschend wirkt (vgl. oben S. 57), macht sich bei der „Erziehung des Cupido" in der im wesentlichen in der Fläche gehaltenen Komposition ein Nachklang leonardesker Vorbilder (Leda) bemerkbar. Beide Bilder haben noch eine Schwere und Fülle der Formen und nicht ganz jene Leichtigkeit, die den spätesten mythologischen Schöpfungen eigen ist, auch fehlt den Frauentypen, vor allem der Venus in der „Erziehung des Amor", jener ganz große Liebreiz der Spätwerke. Man vergleiche dagegen die „Danae" oder die „Leda" (Abb. 61). Wahrhaft entzückend ist jedoch in dem Londoner Bilde die Figur des Amor: höchst ergötzlich die Stellung, die er einnimmt, um besser lesen zu können. Derartige genrehafte Züge sind für den Meister ungemein bezeichnend. Von den übrigen mythologischen Bildern darf wohl die „Danae" der Galerie Borghese in Rom (Abb. 276) als das früheste bezeichnet werden, scheint doch dieses Bild ebenfalls noch in den zwanziger Jahren entstanden zu sein. Doch findet sich hier schon die von allen bunten Farben freie, silbrig graue Tönung der Spätzeit.

Wenn irgendein Werk der Malerei, so ist die „Danae" der Galerie Borghese ein Beispiel dafür, wie der gewagteste Vorwurf durch die große Schönheit der Form, die Anmut des Aus-

276. Correggio. Danae. Rom, Gal. Borghese.

drucks, die Zartheit der Behandlung künstlerisch verklärt werden kann. Das gleiche gilt von der „Jo" der Wiener Galerie (Jo von Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt; Taf. XIII), einer der wundervollsten Darstellungen der körperlichen und seelischen Hingabe des Weibes, und der „Leda" im Berliner Museum (Abb. 61), der reichsten und mannigfaltigsten unter den mythologischen Schöpfungen des Meisters, in der anscheinend verschiedene Liebesbeziehungen dargestellt sind: die Annäherung, die Umarmung selbst und der Abschied des Geliebten. Von größtem Reiz ist in all diesen Bildern auch die Heiterkeit der Stimmung, die bei der „Danae" in dem Motiv der die Pfeilspitzen schärfenden Putten, bei der „Leda" ebensosehr in der Anmut der Bewegungen, dem abgewandt sitzenden musizierenden Amor wie vor allem in der herrlichen Landschaft zum Ausdruck kommt. Auch bei einem allem Spielerischen anscheinend doch so widerstrebenden Vorwurf wie dem „Raub des Ganymed" in der Wiener Galerie — in der Hauptfigur hat der Künstler eine Gestalt aus den Kuppelfresken wiederholt — fehlt es nicht an heiteren, spierelischen Motiven (der dem geraubten Knaben nachbellende Hund!). Gegenüber diesen wundervollen Schöpfungen vermögen die letzten Werke des Meisters, zwei Temperabilder in der Handzeichnungssammlung des Louvre: „Der Triumph der Tugend über das Laster" und „Der Lasterhafte im Joch der Leidenschaften", nur geringes Interesse zu erwecken. Aller Zauber des Lichts und des Helldunkels vermag uns nicht darüber hinwegzutäuschen, daß gedankliche, allegorische Darstellungen des Meisters Stärke nicht waren.

Literaturverzeichnis.

Abkürzungen der wiederholt aufgeführten Zeitschriften-Titel.

Art i. A. = Art in America. — Arte = L'arte, Rivista di Storia dell' arte etc. diretta da A. Venturi. — Arch. stor. = Archivio storico dell' arte. — Archiv. stor. lomb. = Archivio storico lombardo. — B. M. = The Burlington Magazine. — Bollet. = Bolletino d'Arte del Ministero della P. Istruzione. — Cron. d'arte = Cronache d'arte. — G. b. A. = Gazette des Beaux Arts. — Giorn. di er. art. = Giornale di erudizione artistica. — Jb. d. pr. Ksts. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. — Jb. d. Kstsl. d. ah. Ks. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — Jb. d. Z. K. = Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der (öst.) Zentral-Kommission für Denkmalpflege. — M. f. K. = Monatshefte für Kunstwissenschaft. — Mitt. a. d. sächs. Ks. = Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen. — Nap. nob. = Napoli nobilissima. — Nuov. riv. Mis. = Nuova rivista Misena. — Rass. = Rassegna d'Arte. — Rass. bibl. = Rassegna bibliografica dell'arte italiana. — Rass. march. = Rassegna marchigiana. — Rep. f. K. = Repertorium für Kunstwissenschaft. — Revue de l'art. a. e. m. = Revue de l'art ancien et moderne. — Riv. = Rivista d'Arte. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

Allgemeine Literatur.

I. Zum I. Teil (Inhalt und Form).

J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898; Der Cicerone. 1. Aufl. 1855. — H. Woelfflin, Die klassische Kunst, München 1899; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915. — F. Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle 1922. — K. Escher, Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien (im „Handbuch der Kunstwissenschaft"). — P. Kristeller, Mantegna, Berlin u. Leipzig 1902. — L. Justi, Giorgione, Berlin 1926. — K. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912. — E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Parchim 1914. — J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Straßburg 1898. — R. Longhi, Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, Arte XVII 198; 241.

Zu S. 69—71: A. G. Meyer, Oberitalienische Renaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei, Berlin 1897—1900. — F. Burger, Die Villen des Andrea Palladio, Leipzig 1909.

II. Zum II. Teil. (Die einzelnen Schulen.)

A. Ältere Literatur: Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Firenze 1550, 1568). — Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte. ed. D. v. Hadeln, Berlin 1914. — Vergl. ferner J. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, und die bei Corr. Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, sowie in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon angeführte ältere Literatur. — G. K. Nagler, Künstler-Lexikon, München 1835ff. — L. Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien, Leipzig 1831.

B. Neuere Literatur: Crowe e Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI, Firenze 1886 (grundlegend). Deutsch von M. Jordan, Leipzig 1869—76; Englische Ausgabe der die oberitalienische Malerei umfassenden Abschnitte von Crowe e Cavalcaselle: A History of painting in North Italy, von T. Borenius, 3 Bde., London 1912. — A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Bd. VII, 3. 4. Milano 1914—15 (bietet das reichste Anschauungsmaterial). — B. Berenson, The north Italian painters of the Renaissance. New York u. London 1907. — C. Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911. — Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. v. H. Vollmer, Leipzig 1907ff. — Lermolieff (Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Leipzig 1890, 1891, 1893. — Vgl. ferner die entsprechenden Abschnitte in den allge-

meinen kunstgeschichtlichen Werken, z. B. K. Woermann in seiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker", G. Gronau in Springers Kunstgeschichte, A. Pératé in A. Michels Histoire de l'art IV, 389ff., V, 519ff.

Literatur zu den einzelnen Schulen und Künstlern

außer den unter IIA und B aufgeführten allgemeinen Werken. Zu vgl. ferner die Artikel in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon und die dort angegebene Bibliographie. Im Folgenden sind vor allem die bis jetzt (1926) in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon noch nicht behandelten Künstler berücksichtigt und bei den übrigen die neueste, dort noch nicht aufgeführte Literatur.

Venedig.

Allgemeines.

Ridolfi vgl. oben. — A. Guisconi, Tutte le cose notabili etc. in Venezia, Venezia 1556, Neudruck 1861. — F. Sansovino, Venezia descritta, Venezia 1581. — R. Borghini, Il riposo, Firenze 1730. — M. Boschini, Le riche minere, Venezia 1674. — Rinnovazione delle riche minere, Venezia 1733. — Zanetti, Pittura veneziana, Venezia 1792. — Moschini, Guida di Venezia, 1815.

Wichtigste neuere Literatur: L. Testi, Storia della pittura veneziana. 2 Bde., Bergamo 1909, 1915 (grundlegend). — Lionello Venturi, Le origini della pittura veneziana, Venedig 1907. — B. Berenson, The venetian painters of the Renaissance with an index to their works, New York, London 1894; derselbe, Venetian painting n America, the fifteenth century, New York o. J.; derselbe, Venetian painting, chiefly before Titian etc., London 1895; derselbe, The study and criticism of italian art. 3 Bde. London 1901—16. — R. van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, The Hague 1924. IV (nur die Vorstufen und Anfänge). — Außerdem: Archivalische Beiträge aus dem Nachlaß Gustav Ludwigs (Italienische Forschungen, Bd. IV, Berlin 1911). — G. Ludwig, Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Jb. d. pr. Ksts. XXIV, Beih. 1, XXVI, Beih. 2. — Derselbe, Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig, Jb. d. pr. Ksts. XXIV, Beih. 110.

P. Flat, Les premiers Vénétiens, Paris 1899. — Venetian Art, 36 pictures exhibited at the New Gallery 1894—95, London 1895. — Vgl. ferner die Abbildungswerke über die Ausstellungen venezianischer Bilder im Burlington Fine Art Club London 1912 und 1915. — G. Frizzoni, Opere di pittura venete lungo la costa meridionale dell' Adriatico, Bollet. 1914, S. 23. — T. Borenius, The Venetian School in the Grand-Ducal Collection, Oldenburg, B. M. XXIII, 25. — E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei, Leipzig 1893. — F. Wickhoff, Venezianische Bilder, Jb. d. pr. Ksts. XXIII, 118. — E. Schaeffer, Die Frau in der venezianischen Malerei, München 1899. — L. Baldass, Neuaufgestellte venezianische Bilder der Wiener Gemäldegalerie, Belvedere V, 86. — H. Cook, Some Venetian portraits in english possession, B. M. VIII, 338. — R. Fry, Exhibition of pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club. B.M. XXI,47 95. — D. v. Hadeln, Venezianische Zeichnungen des Quattrocento, Berlin 1925; derselbe, Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance, Berlin 1925. — Vgl. auch F. Gilles de la Tourette, L'orient et les peintures de Venise, Paris 1923.

Einzelne Künstler.

L. Planiscig, Jacopello del Fiore. Jb. d. ksthist. Smlg. i. Wien. N. F. I, 85. — G. Rushforth, Two pictures by Giambono. B. M. XX, 100. — G. Fiocco, Due Madonne di Michele Giambono. Dedalo V, 443. — G. Fiocco, Andrea del Castagno at Venice. B. M. XL, 11.

L. Seguso, Bartolomeo Vivarini pittore Muranese, Venezia 1878. — G. Sinigaglia, De' Vivarini pittori da Murano, Bergamo 1905. — Zu den Vivarini vgl. ferner: Rass. VII, 9; VIII, 145; IX, 88; Bollet. 1914, S. 399; 1921, S. 427 u. 1922, S. 405; Arte VIII, 205, XXII, 226; Rep. f. K. XXXI. 466; B. M. XIX, 192.

G. Rushforth, Carlo Crivelli, London 1900.

G. Gronau, Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina, Rep. f. K. XX, 347. — G. Ludwig, Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig. Jb. d. pr. Kstslg. XXIII, Beih. 43. — L. Venturi, Studi Antonelliani. Arte XI, 1908, S. 443. — B. Berenson, Eine Wiener Madonna und Antonellos Altarbild von S. Cassiano. Jb. d. Kstsl. d. ah. Kshs. XXXIV, 33. — A. Venturi, Antonello da Messina. Arte XXVI, 124; XXVII, 187. — R. Fry, An Antonello da Messina at Nancy. B. M. XLII, 181. — B. Berenson, Un possibile Antonello da Messina ed uno impossibile, Dedalo IV, 3; 99. — B. Berenson, Una santa di Antonello da Messina e la pala di San Cassiano, Dedalo VI, 630. — N. Scalia, Antonello da Messina e la pittura

in Sicilia, Milano 1914 und Rass. XIII, 155, 171, 201, 211. — Vgl. ferner Arte IX, 452; XI, 223; XXIII, 279; XXIV, 71; XXIX, 121; B.M. XLI, 270; Cron. d'arte I, 254; Vita d'arte III, 57; XXIII, 83. — Bollet. 1907, S. 30. — G. b. A. 1909, I, S. 34; 1913, S. 189.

E. Brunelli, Antonello da Saliba. Arte VII, 1904, S. 271. — E. Mauceri, A proposito di Pietro e Antonello da Saliba, Rass. XIII, 189; derselbe in Bollet. 1923, S. 567; 1925, S. 183.

Literatur über die Bellini vgl. G. Gronau in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon, ferner: (zu Jacopo Bellini) F. Malaguzzi Valeri, Rass. VIII, 166; G. Frizzoni, ebd. IX, 55; XIII, 54; C. Phillips, B. M. XVI, 200; Bollet. 1912, S. 289; 1921, S. 104. — G. b. A. 1922, S. 39. Bibliofilia XXV, 97. — (zu Giovanni Bellini): M. Perkins, Art i. A. XV, 126; M. Logan, ebd. IX, 3; G. Gerola, Rass. IX, 1; U. Gnoli, ebd. XI, 177; R. Fry, B. M. XX, 10; XLVII, 64; B. Berenson, G. b. A. VII, 1912, S. 371; A. Pichon, Revue de l'a. a. e. m., XXXIII, 417; G. Cantalamessa, Bollet. 1914, S. 105; G. Fogolari, Arte XVII, 307; G. Frizzoni, B. M. XXII, 260; A. Symons, ebd. XXXVII, 170; G. Fiocco, Rass. march. I, 41; A. Venturi, Arte XXVII, 137; XXVIII, 217; XXIX, 67; A. L. Mayer, B. M. XLVIII, 219; W. Rankin, Art i. A. II, 317; G. Gronau, Über Bildnisse von Giovanni Bellini, Jb. d. pr. Ksts. XLIII, 97; Hadeln, Ein verschollenes Altarbild des Giovanni Bellini, Jb. d. pr. Ksts. XLV, 206; derselbe, Z. f. b. K. 1910, S. 139; ebd. 1912, S. 269; ebd. 1922, S. 102; G. Gronau, Über eine Madonnenkomposition von Giovanni Bellini, Jb. d. pr. Ksts. XLV, 38.

R. Burckhardt, Cima da Conegliano, Leipzig 1905. — Vgl. zu Cima ferner außer der bei Thieme-Becker angeführten Literatur: Arte X, 372; ebd. XXIX, 182; B. M. XIX, 318; ebd. XLIX, 3. — Hadeln, Die Werke Vincenzo Catenas. M. f. K. I, 1080. — C. H. Collins Baker, Catena at Trafalgar Square. B. M. XLII, 239. Zu Catena vgl. ferner: Rass. XI, 1911, S. 95; ebd. XII, 1912, S. 3; B. M. XXIX, 225. — Zu Zaganelli da Cotignola vgl. Ricci, Arte XVII, 1914, S. 1. — Nach 1907 erschienene Literatur über Jacopo de' Barbari: A. de Hevesy, Jacopo de Barbari. Le maître au caducée. Paris, Bruxelles 1925; derselbe in Z. f. b. K. 1925, S. 285; Revue de l'art XLVI, 367; B. M. XLIV, 76, 299; ebd. XLV, 143; ferner P. Kirn, Friedrich der Weise und Jacopo de Barbari. Jb. d. pr. Ksts. XLVI, 130. — A. Venturi, Bartolomeo Veneto, Arte II, 1899, S. 432. — G. Swarzenski, Bartolomeo Veneto und Lucrezia Borgia, Städel-Jahrbuch II, 63. Ferner: Jb. d. pr. Ksts. XXXII, 19; Beaux arts III, 1925, S. 171. — G. Fiocco, I pittori da Santacroce. Arte XIX, 179. — Zu Previtali vgl. Arte XI, 52; Rass. VIII, 136; B. M. XVIII, 209; Emporium XLVII, 1921, S. 93. — B. Geiger, Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluß in seinen Bildern. Jb. d. pr. Ksts. XXXIII, 1, 122.

G. Ludwig e P. Molmenti, Vittore Carpaccio, Milano 1906. — Vgl. über Carpaccio ferner außer der in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon angeführten Literatur: W. Bode, Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum. Jb. d. pr. Ksts. XXVI, S. 145ff. — Th. Hetzer, Tizian und Carpaccio. M. f. K. VII, 317. — T. Borenius, Two unknown Carpaccios. B. M. XXIII, 127. — Alec Martin u. G. Gronau in B. M. XLIV, 58, 59. — Ferner: B. M. XVII, 261; ebd. XIX, 144; Revue de l'a. a. et m. XXVII, 81; Rass. XIII, 1913, S. 72; ebd. X, 182; Bollet. VIII, 1914, S. 243; Dedalo II, 765; Art i. A. X, 127. — W. Hausenstein, Das Werk des Vittore Carpaccio, Stuttgart 1925.

Hadeln, Ein Jugendwerk des Pier Maria Pennacchi. M. f. K. IV, 276.

Zu Giorgione: G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione. Rep. f. K. XXXI, 403. 503. — H. Cook, Giorgione, London 1900. — L. Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913. — L. Justi, Giorgione. 2. Aufl. Berlin 1926. — W. Schmidt, Zu Giorgione. Rep. f. K. XXVII, 160. Rep. f. K. XXXI, 115. — F. Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. Jb. d. pr. Ksts. XVI, S. 34ff. — H. Cook, Two early Giorgiones in Sir Martin Conways Collection. B. M. VI, 156. — L. Justi, Lionello Venturi über Giorgione. M. f. K. VI, 391. — Ch. Holmes, „Giorgione" problems at Trafalgar Square. B. M. XLII, 169, 230. — G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, München 1925. — M. Conway, The Allington Giorgiones. B. M. XLVII, 129. — H. Cook, A Giorgione problem. B. M. XLVIII, 23.

Zu Tizian: Crowe e Cavalcaselle, Tizian, deutsche Ausgabe von M. Jordan, Leipzig 1877 (grundlegend). — G. Lafenestre, La vie et l'Œuvre de Titien, Paris 1886. — H. Knackfuß, Tizian, Bielefeld 1897. — C. Phillips, Titian, London 1898. — Derselbe, The earlier work of Titian, London 1906. — Derselbe, The later work of Titian, London 1898. — G. Gronau, Tizian, Berlin 1900. Engl. Ausgabe London 1904. — Ch. Ricketts, Titian, London 1910. — E. v. Mayer, Die Seele Tizians, Eßlingen 1906. — F. Wickhoff, Schriften II, 353. — V. Basch, Titien, Paris 1918. — L. Hourticq, La jeunesse de Titien, Paris 1919. — O. Fischel, Tizian (Klassiker der Kunst), Stuttgart 1907 (Neueste Auflage 1925). — E. Waldmann, Tizian, Berlin 1922. — Th. Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian, Basel 1920; derselbe, Studien über Tizians Stil. Jb. f. Kunstwissenschaft 1923.

S. 202; derselbe, Tizian und Carpaccio. M. f. K. VII, 317. — E. Tietze-Conrat, Die Linearkomposition bei Tizian, Innsbruck 1915. — K. W. Jähnig, Tizian, München 1921. — O. Zoff, Tizian. Eine Untersuchung über die Auflösung der klassischen Idee, München 1922. — D. v. Hadeln, Zeichnungen des Tizian, Berlin 1924.

Vgl. ferner G. B. Cavalcaselle, Arch. stor. IV, 1. — C. Justi, Jb. d. pr. Ksts. X, 181; XV, 70, 160, XX, 183. — G. Gronau, Jb. d. pr. Ksts. XXV Beih.; ebd. XXVII Beih.; ebd. XXVII, 3; ebd. XXVIII, 45; derselbe, Rep. f. K. XXIV, 457, B. M. II, 281. — H. Cook, Rep. f. K. XXV, 98. — F. Rintelen, Jb. d. pr. Ksts. XXVI, 202. — Hadeln, Jb. d. pr. Ksts. XXXIV, 224; ebd. XLIII, 106. — L. Burchard, ebd. XLVII, 21. — A. L. Mayer, Mchner Jahrb. N. F. II, 267. — E. Baumeister, Mchner Jahrb. N. F. I, 20. — Hadeln, Mchner Jahrb. 1911, S. 65; derselbe, Rep. f. K. XXXI, 168, XXXII, 69, XXXIII, 101. — Olga von Gerstfeldt, M. f. K. III, 365. — C. Justi, Z. f. b. K. VII, 229. — A. Wolf, ebd. XII, 9. — M. Thausing, ebd. XIII, 267. 305. — J. B. Atkinson, ebd. XIII, 181. 217. — E. Trautmann, ebd. XIX, 102. — L. H. Fischer, ebd. XV, 43. — G. Gronau, ebd. XVI, 294; XXXII, 60. — M. Wielandt, ebd. XIX, 101. — A. E. Popp, ebd. XXXII, 9. — M. R. Zarco del Valle, Jahrb. d. Kstsl. d. ah. Ks. VII, 221. — A. Stix, ebd. XXXI, 335. — O. Lanz, Belvedere I, 14. — Suida, ebd. I, 168. — Valentiner, ebd. I, 90. — A. L. Mayer, ebd. V, 184. — Léonce Arnaudry, B. M. VI, 95. — R. Fry, B. M. VI, 136; VII, 344; XLV, 160. — H. Cook, B. M. VI, 451; VII, 449. — C. J. Holmes, ebd. VII, 50; X, 102. — C. Philipps, ebd. XXI, 128. — T. Borenius, ebd. XLI, 87. — W. H. Constable, ebd. XLII, 192. — Ch. Holmes, ebd. XLV, 16. — E. v. d. Bercken, ebd. XLIV, 108. — R. R. Tatlock, ebd. XLVII, 222. — Hadeln, ebd. XLV, 179; XLVIII, 78. — L. Fröhlich-Bum, ebd. XLV, 280. — Ph. Hendy, ebd. XLVI, 236. — W. R. Valentiner, Art i. A. II, 159. — M. Perkins, ebd. IX, 223. — O. Fischel, ebd. XIV, 187. — Beroqui, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones XXIII 193.

Arte e storia IV, 34, 69, 130, 142, 364; IX, 145; XI, 89; XXI, 9, 109; XXII, 159; XXIII, 3. — A. Venturi, Arch. stor. II, 309. — A. Luzio, ebd. III, 207. — Vgl. ebd. IV, 139, 214. — Nap. nob. X, 15. — F. Malaguzzi Valeri, Rass. I, 41. — E. Calzini, Rass. bibl. VIII, 77. — G. Gronau, Riv. III, 135; Rass. VII, 9. — L. Ozzola, Arte IX, 298. — G. Gerola, ebd. XII, 455. — G. Frizzoni, Bollet. 1909, S. 321. — H. Tietze, Cicerone I, 313. — W. P. Fuchs, ebd. X, 271. — G. Battelli, Vita d'arte IX, 1; XII, 97. — L. Hourticq, Revue de l'a. a. e. m. XXXII, 23. 125. — Brixia sacra VI, 1915, S. 255. — Bibliofilia XX, 183. 240. — R. Longhi. Arte XXVIII, 40. — A. Venturi, ebd. XXIX, 61. — F. Brustolin, Cron. d'arte II, 166.

M. v. Boehn, Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld 1908. — Hadeln, Zu den Altarwerken Palma Vecchios in Serinalta. M. f. K. I, 1013; derselbe, Ein unerkanntes Werk Palma Vecchios, ebd. III, 110; derselbe, Über einige Frühwerke des Palma Vecchio, ebd. IV, 224; derselbe, Drawings by Palma Vecchio, B. M. XLIII, 168. — C. Philipps, Notes on Palma Vecchio. B. M. X, 243, 315. — P. Locatelli, Notizie intorno a Giac. Palma il Vecchio etc., Bergamo 1890. — A. Foratti, Note su Jacopo Palma il Vecchio, Padova 1912. — Über Palma Vecchio ferner: Rass. I, 1901, S. 43; VI, 1906, S. 113. — Rass. d'arte a. e. m. 1915, S. 145; Z. f. b. K. 1868, S. 214, 1879, S. 323; 1901, S. 111. — Arte e storia V, 9; VII, 196; Arte XIV, 36. — B. M. XI, 118 u. 188; Mitt. a. d. sächs. Ks. VII, 28; Belvedere X, Forum 126.

G. Ludwig, Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung. Jb. d. pr. Ksts. XXII, 61. 180; XXIII, 36. — G. v. Terey, Ein Bild aus dem Palazzo Camerlenghi in Venedig. Jb. d. pr. Ksts. XXXVIII, 196. — F. Wickhoff, Aus der Werkstatt Bonifazios. Jb. d. Kstsl. d. ah. Ks. XXIV, 87.

F. Propping, Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo, Leipzig 1892. — E. Benkard, Die venezianische Frühzeit des Sebastiano del Piombo. Diss. Heidelberg 1907. — G. Bernardini, Sebastiano del Piombo, Bergamo 1908. — L. Hourticq, Revue de l'art XLIII, 341; XLIV, 197; XLV, 211. — P. d'Acchiardi, Sebastiano del Piombo, Roma 1908. — Zu Sebastiano del Piombo vgl. auch G. b. A. 1860 II, S. 174; 1865, S. 336; 1887, S. 345; Arte III, 299; XXIII, 134; M. f. K. I, 654; II, 319; Bollet. 1909, S. 352; 1921, S. 475; B. M. XXXVII, 169. — J. Meyer, Das Frauenbildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloß Blenheim. Jb. d. pr. Ksts. VII, 58ff. — W. v. Bode, Ein Paar neuaufgefundene Gemälde von Sebastiano del Piombo. Jb. d. pr. Ksts. XXXV, 5. — G. Fiocco, Sebastiano del Piombo e Cima da Conegliano, Arte XV, 1912, S. 293. — G. Fiocco, Di alcune opere dimenticate di Sebastiano del Piombo, Bollet. 1910, S. 219. — G. Gombosi, Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo, Dedalo VI, 57.

B. Berenson, Lorenzo Lotto. 2. Aufl. London 1905. — Zu Lotto vgl. auch G. b. A. 1895, S. 361; 1896, S. 35; 1902 II, S. 255. Giorn. di er. art. IV, 65; Rep. f. K. II, 280; XI, 205; XXII, 319; Z. f. b. K. 1890, S. 16; 1892, S. 138; Nuov. riv. Mis. V, 99; VI, 163; VII, 35 u. 74; IX, 67; Arte e storia XIII passim; Rass. bibl. V, 62; XIV, 53; Bollet. 1907, S. 23; 1908, S. 298; 1911, S. 434; B. M. XXIX, 245; XXXVII, 39. — G. Frizzoni, Lorenzo Lotto pittore, Arch. stor. 1896, S. 1; 195; 427. — T. Kerr-Lawson, Portrait of Lorenzo Lotto by himself. B. M.

VI, 453. — G. Biscaro, Lorenzo Lotto a Treviso, Arte I, 1898, S. 138, ferner Arte IV, 1901, S. 152; XXVII, 146. — G. Frizzoni, Ein bisher nicht erkanntes Werk Lorenzo Lottos in der Kaiserlichen Gemäldegalerie. Jb. d. Kstsl. d. ah. Ks. XXX, 49.

A. Foratti, L'arte di Giovanni Cariani, Arte XIII, 177. Vgl. zu Cariani ferner Arte e Storia XXIX, 289; Rass. X, 1910, S. 11; B. M. XXIV, 157. — G. Fiocco, La giovinezza di Giulio Campagnola, Arte XVIII, 138. — K. F. Suter, Giulio Campagnola als Maler. Z. f. b. K. 1926, S. 132. Vgl. zu Campagnola ferner G. b. A. 1864, S. 456, 536; 1894, S. 433; Arch. stor. I, 1888, S. 184; B. M. XIII, 365.—Hadeln, Einige Bilder und Zeichnungen des Bernardino Licinio. M. f. K. III, 279. — Derselbe, Die Nuda des Bernardino Licinio, Belvedere III, 6. — L. Fröhlich-Bum, Andrea Meldolla, genannt Schiavone. Jb. d. Kstsl. d. ah. Ks. XXXI, 137; XXXIII, 367 (Nachtrag). — Hadeln, Über zwei Zeichnungen des Andrea Schiavone. Jb. d. pr. Ksts. XLVI, 135.

L. Fröhlich-Bum, Beiträge zum Werke des G. A. Pordenone, Mchner Jahrb. N. F. II, 68. — G. Fiocco, Pordenone ignoto. Bollet. 1921, S. 193. — Zu Pordenone ferner: G. b. A. 1867 II, S. 459; Cron. d'arte II, 157; B. M. XXXVII, 61; XLIV, 149; Arte e storia VII, 47; XII, 179.

Schule von Padua.

P. Kristeller, Mantegna, Berlin u. Leipzig 1902 (grundlegend). — H. Thode, Mantegna (Knackfuß' Künstlermonographien), 1897. — M. Cruttwell, Mantegna, London 1901. — Ch. Yriarte, Mantegna, Paris 1901. — F. Knapp, Mantegna (Klassiker der Kunst), Stuttgart 1910. — F. Portheim, Mantegna als Kupferstecher. Jb. d. pr. Ksts. VII, 214. — Royer E. Fry, Mantegna as a Mystic, B. M. VIII, 87. — P. Kristeller, Zwei dekorative Gemälde Mantegnas in der Wiener kaiserlichen Galerie. Jb. d. ksth. Smlg. d. ah. Ks. XXX, 29. — Zu Mantegna vgl. auch G. b. A. 1886, S. 5; 177, 480; 1886 II, S. 5, 107, 208; 1894 II, S. 5, 115; 1902 II, S. 253. — Z. f. b. K. 1875, S. 190; 1880, S. 61; 1882, S. 197; 1886, S. 101. — Rep. f. K. III, 236; IX, 266 u. 500; X, 339. — Archiv. stor. 1888, S. 81; 1889, S. 273, 388, 435; 1890, S. 233. — Jb. d. pr. Ksts. XXII, 78 u. 154; XXIII, 205. — B. M. XVIII, 233 u. 255; XXXIII, 215. — Bollet. 1915, S. 1. — Rass. d'arte a. e. mod. 1915, S. 73; 1917, S. 195; 1918, S. 154 u. 182. — Arte e storia XXXV, 231. — C. Dodgson, A book of drawings ascribed to Mantegna, London 1923. — T. Borenius, On a dismembered altarpiece by Marco Zoppo. B. M. XXXVIII, 9.

Schulen von Vicenza, Verona und Brescia.

T. Borenius, The painters of Vicenza, London 1909. — Zu Montagna vgl. auch Arch. stor. 1889, S. 172; Arte VIII, 444; X, 374; XI, 219; Rass. X, 145; XI, 3; B. M. XVII, 132; XVIII, 343. — A. Foratti, Giov. Buonconsiglio pittore Vicentino, Padova 1907; derselbe, Arte XII, 370. — Zu Buonconsiglio vgl. ferner Arte e Storia II, 318; B. M. XXI, 228; Bollet. 1918, S. 70. — G. Gerola, Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia, Arte XI, 1908, S. 330. — Derselbe, Arte e storia XXXVII, 29. — E. Modigliani, Antonio Solario Veneto detto lo Zingaro, Bolletino II, 1907, Heft 12. — Vgl. über Antonio da Solario auch: E. Modigliani, B. M. XI, 376. — Ferner: B. M. VII, 76; Arte e storia XXV, 177; XXVI, 38; XXVII, 97; Rass. bibl. XI, 137.

Zu Stefano da Zevio vgl. Arte X, 374; Bollet. 1923, S. 166. — A. Venturi, Gentile da Fabriano und Vittore Pisano. Jb. d. pr. Ksts. XVI, 65ff. — Le vite etc. da Vasari, Gentile de Fabriano e il Pisanello, ediz. critica a cura di A. Venturi, Firenze 1896. — G. F. Hill, Pisanello, London 1905. — Zu Pisanello vgl. ferner: G. Gruyer in G. b. A. 1893, S. 353; 1894, S. 198, 290, 412, 485. — Revue de l'a. a. e. m. I, 67, V, 73, XXIV, 315; Archiv. stor. I, 424, 453; II, 38, 165; III, 402, 412; Arte XIII, 74; XXI, 277; XXVIII, 36; Rass. 1910, S. 131; Jb. d. pr. Ksts. VI, 10; Z. f. b. K. XIX, 103; B. M. IV, 53; XIII, 288; XVII, 361; XXXVI, 305.

Über Domenico Morone: B. Berenson, Dedalo V, 601, 688, 745 und R. Wittkower, Studien zur Geschichte der Malerei in Verona. Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1924/25, S. 269. — T. Borenius, Michele da Verona, B. M. XXXIX, 3. — Zu Cavazzola vgl. Rass. V, 33, 56; ebd. X, 146; M. f. K. IX, 62. — Zu Caroto vgl. Archiv. stor. I, 1895, S. 33; Arte VII, 64; Bollet. I, 1907, S. 1; Madonna Verona IV, 1910, S. 190; ebd. IX, 1915, S. 133; B. M. XVIII, 41, 176.

Fenaroli, Artisti bresciani, 1877. — E. Jacobsen, Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Jb. d. pr. Ksts. XVII, 19. — Zu Savoldo vgl. Arte XXVIII, 163; Art i. A. XIII, 72; B. M. VII, 398. — O. Benesch, An early and a late Portrait by Girolamo Romanino. B. M. XLVIII, 98. — Zu Romanino ferner: Arch. stor. IV, 159; Arte XXVI ,30; XXIX, 144; Arch. stor. lomb. LII, 352; Bollet. 1908, S. 215. — P. Molmenti, Il Moretto da Brescia, Firenze 1898. — G. Nicodemi, Il Moretto da Brescia. Piccola collezione d'Arte, N. 35, Firenze 1921. — G. Frizzoni, Moretto und Moroni, Mchner Jahrb. 1912, S. 28. — Ferner: Arte e storia V, 93; VII, 85; XVIII, 19 u. 36; Arte VII, 296; Giorn. di er. art. IV, 161. —

Lombardische Schulen.

F. Malaguzzi Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Derselbe, Pittori lombardi del Quattrocento. Milano 1902. — Illustrated Catalogue of Pictures by Milanese Masters. Burlington Fine Arts Club 1892.

P. Toesca, Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi, Arte VIII, 1905. — P. d'Ancona, Antichi pittori lombardi, Dedalo IV, 361. — M. Salmi, Una mostra di antica pittura lombarda, Arte XXVI, 149. — W. Suida, Studien zur lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts. M. f. K. II, 471. — W. Suida, Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts. Rep. f. K. XXV, 331.

C. Jocelyn Ffoulkes und R. Maiocchi, Vincenzo Foppa of Brescia, London und New York 1909. — Über Foppa C. Jocelyn Ffoulkes in B. M. I, 103; R. Henniker-Heaton Art i. A., XIII, 196; W. Suida, Two unknown pictures by Vincenzo Foppa. B. M. XLV, 210. — H. Cook, Some Notes on the early Milanese Painters Butinone and Zenale. B. M. IV, 84, 179; V, 199. — W. v. Seidlitz, Zenale e Butinone, Arte VI, 1903, S. 31. — Vgl. ferner zu Butinone und Zenale; Arch. stor. lomb. LII, 1925, S. 154; Rass. I, 1901, S. 99; III, 1903, S. 103; IV, 1904, S. 38.

L. Beltrami, Ambrogio Fossano detto il Borgognone, Milano 1895. — Neueste Literatur zu Borgognone: Arte e storia XXVIII, 236; Bollet. III, 1909, S. 252; Rass. I, 1914, S. 217; Revue de l'art XXXVII, 26; G. Zappa, Verso Emmaus, 1922, S. 115. — E. Schweitzer, La scuola pittorica cremonese, Arte III, 1900, S. 41. — W. Suida, Die Werke des Bartolommeo Suardi genannt Bramantino. Jb. d. ksth. Smlg. d. ah. Ks. XXV, 1; XXVI, 293. — G. Frizzoni, Bartolomeo Suardi detto Bramantino secondo una nuova pubblicazione, Arte XI, 1908, S. 321. — R. Fry, Bramantino. B. M. XXIII, 317. — G. Fiocco, Il periodo romano di Bramantino, Arte XVII, 1914, S. 24. — Vgl. zu Bramantino ferner Z. f. b. K. 1876, S. 314; Rep. f. K. XXII, 251; B. M. VIII, 135; ebd. XXIX, 141; Bollet. 1915, S. 13; Rass. 1915, S. 147; Arte XXVII, 181. — K. Badt, Andrea Solario, Leipzig 1914.

S. Weber, Die Begründer der Piemonteser Malerschule, Straßburg 1911. — A. M. Brizio, Defendente Ferrari, Arte XXVII, 1924, S. 211.

W. Suida, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. M. f. K. XII, 257; XIII, 28, 251, 279. — G. Pauli, Ausstellung von Gemälden der lombardischen Schule im Burlington Fine Art Club, London 1898. Z. f. b. K. 1898/99, S. 105, 145. — W. v. Seidlitz, Leonardo da Vinci, Berlin 1909, I, 256, 271; II, 140. — Derselbe, Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci. Jb. d. ksth. Smlg. d. ah. Ks. XXVI, 1. — Zu A. Preda vgl. ferner: Jb. d. pr. Kstslg. X, 71; Rep. f. K. XVII, 252; Archiv. stor. 1889, S. 431; Rass. I, 66, 150; II, 93. B. M. X, 309; Bollet. 1914, S. 298. — Ch. Holmes, Leonardo and Boltraffio. B. M. XXXIX, 107. — G. Frizzoni, La pala di Marco d'Oggiono nella Chiesa parrocchiole di Besate, Arte VIII, 1905, S. 414. — M. Reymond, Cesare da Sesto. G. b. A. 1892, S. 314. — Vgl. zu Cesare da Sesto ferner: G. b. A. 1865, S. 546; Bollet. I, 1907, S. 32; B. M. XIII, 34; XXVI, 187; Rass. VIII, 21.

G. C. Williamson, Bernardino Luini, London 1899. — L. Beltrami, Bernardino Luini, Lugano 1910. — Derselbe, Luini, Milano 1911. — Zu B. Luini vgl. auch G. b. A. 1869 II, S. 441; 1870, S. 47, 1899 II, S. 89, 307; 1900, S. 25, 229; 1903, II, S. 189; Z. f. b. K. 1878, S. 41, 1879, S. 114 u. 146; Rass. bibl. XVII, 91; Archiv. stor. 1895, S. 5; Rass. I, 156; III, 1; VIII, 119; IX, 16; X, 41, 94, 115, 174; XI, 3; XIII, 27; Bollet. 1907, S. 26.

E. Halsey, Gaudenzio Ferrari, London 1904. — M. Labò, Le origini di Gaudenzio Ferrari. Cron. d'arte I, 1924, S. 255. — A. M. Brizio, Studi su Gaudenzio Ferrari. Arte XXIX, 1926, S. 103 u. 158.

E. Ferrari, Albertino e Martino Piazza da Lodi, Arte XX, 140. — Über die Piazza und Calisto da Lodi vgl. ferner: Arte e storia V, 146 u. 171; Arch. stor. 1890, S. 335.

Schulen der Emilia.

Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna 1440—1540. Burlington Fine Arts Club 1894. — A. Venturi, Le opere dei pittori ferraresi del' 400 etc., Arte XI, 1908, S. 419. — A. Venturi, Cosma Tura genannt Cosmè. Jb. d. pr. Ksts. IX, 1888, S. 3ff. — F. Harck, Verzeichnis der Werke des Cosma Tura. Jb. d. pr. Ksts. IX, 1888, S. 34ff. — Zu Cosimo Tura vgl. ferner: A. Venturi, Arte e storia III, 340; IV, 52; derselbe, Arch. stor. VII, 52 u. Arte XXVI, 229. — C. Ricci, Rass. V, 145; Gerspach, Revue de l'art chrétien, 1906, S. 54; T. Borenius, B. M. XXVII, 202. — A. Venturi, Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst. Jb. d. pr. Ksts. VIII, 1887, S. 71ff. — A. Warburg im Bericht des X. internationalen kunsthistorischen Kongresses in Rom 1912 (über die Deutung der Fresken im Pal. Schifanoja). — F. Harck, Die Fresken im Pal. Schifanoja in Ferrara. Jb. d. pr. Ksts. V, 1884, S. 99ff. — Zu Cossa neueste Literatur: Bollet. VII, 1913, S. 315; 1915, S. 262; Art i. A. II, 314; Arte XVII, 222. — A. Venturi, Ercole de Roberti, Arch. stor. II, 339. — Zu Ercole de Roberti: R. Fry in B. M. XXXVIII, 137. — F. Filippini in Bollet. 1917, S. 49; ferner: Rass. I, 15; IV, 11; Arte V, 178. —

A. Venturi, Ercole Grandi, Arch. stor. I, 193. — Zu Baldassare Estense vgl. H. Cook, B. M. XIX, 288; derselbe, Rass. XII, 164; W. Graeff, Münchn. Jahrb. VII, 1912, S. 207.

A. Venturi, Lorenzo Costa, Arch. stor. I, 421. — E. Jacobsen, Lorenzo Costa und Francesco Francia. Jb. d. pr. Ksts. XX, S. 159ff. — A. Venturi, Capolavori primitivi inediti del Francia a Vienna e del Costa a Reggio Emilia, Arte XXIV, 185. — Zu Francia vgl. ferner: Art i. A. II, 431; ebd. VIII, 167; B. M. XXXIX, 89. — E. Jacobsen, I seguaci del Francia e del Costa in Bologna, Arte VIII, 1905, S. 81. —

A. Venturi, La pittura Bolognese nel secolo XV, Arch. stor. III, 281. — C. Ricci, Gli Aspertini, Arte XVIII, 1915, S. 81; XXI, 87. — A. Venturi, Maestri ferraresi del Rinascimento, Arte VI, 1903, S. 133. — Derselbe, Unbekannte und vergessene Künstler der Emilia. Jb. d. pr. Ksts. XI, 183ff. — Derselbe, La pittura Modenese nel secolo XV. Arch. stor. III, 379. — Zu Bianchi-Ferrari vgl. A. Venturi, Arte I, 1898, S. 279. — A. Venturi, Gian Francesco de Maineri. Arte X, 1907, S. 33. — A. Venturi, La pittura parmigiana del secolo XV, Arte III, 1900, S. 374. — Zu Palmezzano vgl. Arch. stor. 1889, S. 93; 1892, S. 297; 1894, S. 185, 269, 335, 455; Rass. 1901, S. 104; Rass. bibl. VIII, 90; X, 16; Arte XI, 452; Dedalo I, 363; Bollet. 1921, S. 261.

Zu Mazzolini vgl. Archiv. stor. 1889, S. 89; 1890, S. 159 u. 447. — H. Mendelsohn, Das Werk der Dossi, München 1914. — Neueste, bei Thieme-Becker noch nicht aufgeführte Literatur über die Dossi: B. M. XXVII, 133; XXVIII, 20; XLIII, 184; Bollet. 1922, S. 37; Belvedere VIII, Forum, S. 1.

Zu Correggio: J. Meyer, Correggio, Leipzig 1871. — G. Gronau, Correggio (Klassiker der Kunst), Leipzig 1907. — C. Ricci, Correggio, Deutsch von H. Jahn, Berlin 1897. — H. Thode, Correggio (Velhagen u. Klasings Künstlermonographien). 1898. — A. Venturi, Correggio, Rom 1926.

O. Hagen, Correggio-Apokryphen, Berlin 1915. — T. de Wyzewa, Revue des deux mondes, 1907, Bd. 40, 4, S. 463. — H. v. Tschudi, Graphische Künste II, 3. — A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 46ff. — E. Tietze-Conrat, Jb. d. Z. K. X, 174. — Vgl. ferner: Arch. stor. II, 316; ebd. III, 162; Arte XVIII, 405; XIX, 1, 72; XX, 1; XXII, 230; XXIV, S. 1; 34; 172; XXVIII, 1; XXIX, 136; Rep. f. K. XLV, 305; ebd. XXIII, 395; ebd. XXXI, 241; Vita d'arte I, 33; Art i. A. II, 158; Mitt. a. d. sächs. Ks. V, 18; Bollet. 1916, S. 147; Z. f. b. K. XXVIII, 1917, S. 110; Cron. d'arte I, 168. — H. Thode, Correggios Madonna von Casalmaggiore. Jb. d. pr. Ksts. XII, 104 f. — A. Venturi, Un documento del viaggio a Roma di Antonio Allegri, Arte XXVI, 230. — H. Voss, Ein unbekanntes Frühwerk Correggios. Kunstwanderer VIII, 89.

* * *

Die Textabbildungen dieses Bandes sind, soweit nichts anderes bemerkt, nach Aufnahmen von D. Anderson in Rom hergestellt.

Künstlerverzeichnis.

Die alphabetische Anordnung folgt den Familien- und Vatersnamen. Bei Herkunftsbezeichnungen mit „da" bestimmt der Eigenname die Reihenfolge. — Die Abbildungen des vorliegenden Bandes sind in dem Register durch Sterne hinter den Seitenzahlen hervorgehoben.

Agostino da Lodi 25, 233
Alamanno, Pietro 84
Albani 251
Alemagna, Giovanni d' 54, 55*, 74, 75*, 76*, 77*, 78, 81, 124
Altdorfer, Albrecht 30
Altichiero 122, 133
Alunno, Niccolò 6
Ambrogio da Fossano s. Borgognone
Andrea da Murano 54
Angelico, Fra 80
Ansuino da Forlì 122, 124
Antonello da Messina 2, 14, 18, 21, 23, 47, 49, 68, 86*, 87*, 88*, 89*, 90*, 94, 142, 151, 159, 162, 167, 213
Antonello da Saliba 89
Antonio da Murano s. Vivarini, Antonio
Antonio da Negroponte 29, 80*, 81, 116
Appiani, Niccolò 242
Aspertini, Amico 165, 166*
Avanzo 122

Baldovinetti 46
Barbari, Jacopo de' 110
Baroccio 57, 251
Bartolommeo da Murano s. Vivarini, Bartolommeo
Bartolommeo, Fra 33, 60, 61, 226
Basaiti, Marco 14, 27, 106, 107*
Pseudo-Basaiti 99, 106, 107
Baschenis 28
Bassano 11, 24*, 25*, 28, 31
Bastiani, Lazzaro 14, 22, 23, 25, 27*, 41, 89, 112, 113, 114*, 115, 116, 206
Battista da Vicenza 133
Bedoli 11, 28, 30, 58
Bellini, Gentile 11, 23, 36, 37, 48, 55, 58, 66, 94, 95, 96*, 97*, 98*, 99*, 112, 113, 115, 116, 138
Bellini, Giovanni 2*, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 21, 25*, 26*, 27, 28, 31, 36, 40, 41*, 42, 44*, 45, 48, 58, 62, 63, 77, 80, 87, 88, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 100*, 101*, 102*, 103*, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 133, 134, 136, 148, 149, 167, 168, 169, 183, 213, 216, 222, 223
Bellini Jacopo 21, 31, 36, 82, 93*, 94*, 95*, 125, 126, 140, 141, 158, 194
Belliniano, Vittore 108
Bembo, Bonifazio 148
Benaglio, Franzesco 139
Benaglio, Girolamo 139
Bernardino da Murano 92
Bernardino da Udine, Girolamo di 121*
Bevilacqua, Ambrogio 25, 147
Bianchi Ferrari, Francesco de' 166.

Bissolo, Francesco 28, 106, 107*, 110, 111
Boateri, Jacopo 165
Boccaccino, Boccaccio 23*, 111, 148, 244
Pseudo-Boccaccino 233*
Boltraffio, Giov. Antonio 21, 28, 57, 58, 60*, 111, 150, 231, 232*, 233, 242
Bonascia, Bartolommeo 64, 66*, 165
Bonifazio 10, 36, 37, 39, 55, 56*, 101, 116, 203, 204, 205*, 206*, 207*, 208*, 217, 218
Bono da Ferrara 18, 20*, 47, 64, 122, 124
Bordone, Paris 28, 172
Borgognone 7, 10, 54*, 66, 146*, 147, 223, 237, 239
Botticelli 5, 11, 46
Boucher 251
Bramante 142, 149, 233
Bramantino 10, 12, 14, 25, 39, 40*, 142, 148, 149, 150, 223, 227, 233, 239, 240
Brea, Lodovico 144
Bronzino 33
Brueghel, Pieter d. Ae. 159
Buonconsiglio, Giovanni s. Marescalco
Buonsignori, Francesco 92, 139, 228
Busati, Andrea 107
Butinone, Bernardino 38, 39*, 44, 54, 66, 145*, 146, 149

Calisto da Lodi 242*, 243
Campagnola, Giulio 112, 178, 217
Campi, Bernardino de' 152
Canaletto 21
Canavesio, Giovanni 153
Carracci, Annibale 257
Caravaggio 19, 212
Cariani 23, 24, 216*
Caroto, Giovanni 230
Caroto, Giov. Francesco 24, 225, 229*, 230
Carpaccio 4*, 5, 6, 11, 12, 13*, 14, 15*, 22, 23, 25, 27, 28, 36, 39, 44, 47, 48, 63, 65, 89, 94, 107, 108, 111, 113, 116, 117, 118*, 119*, 120, 121, 141, 194
Caselli, Cristoforo 109
Castagno 75, 158
Castiglione, Giov. Benedetto 28
Catena 25, 45, 106, 107, 108*, 112
Cavazzola 24, 228*, 229*
Cesare da Sesto 21, 235*
Chiodarolo, Giov. Maria 163
Cima da Conegliano 16, 23, 25, 27, 28, 40, 41, 43*, 103, 104*, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 121, 131, 149, 194, 209
Civerchio, Vincenzo 147*, 223
Coene, Jaques 143
Coltellini, Michele 163
Conti, Bernardino de' 21, 111, 233

Correggio 6, 10, 11, 13, 16, 17, 28, 56, 57*, 58*, 59*, 60, 67, 68, 69, 131, 166, 168, 214, 219, 238, 240, 241, 248—261
Cosimo, Piero di 10, 30, 67, 158
Cossa, Francesco 10, 14, 16, 24, 25, 28, 29*, 44, 46, 47, 50, 53, 155, 156*, 157*, 158*, 165, 243
Costa, Lorenzo 26, 30, 132, 140, 148, 155, 161, 162*, 163, 164, 246, 248, 253
Credi, Lorenzo di 215
Crivelli, Carlo 7, 9, 11, 16, 17, 19*, 27, 28, 29, 43, 45*, 50, 51, 55, 66, 77, 79, 80, 81*—84, 146, 155
Crivelli, Vittore 84

Dario da Treviso 120
David, Gerard 10
Diana, Benedetto 113, 114*, 115, 206
Domenichino 45, 47*
Donatello 2, 18, 82, 98, 122, 123, 125
Dosso Dossi 11, 30, 43, 61, 66, 163, 243, 245, 246*, 247*, 248*
Dosso, Battista 30, 247
Dürer 77, 101, 112, 115, 199, 224
Dyck, Anthonis van 200

Erri, Agnolo degli 165
Erri, Bartolommeo degli 165
Estense, Baldassare 17, 24, 25, 161
Eyck, Jan van 87

Falconetto, Giov. Maria 141*
Ferramola, Floriano 223
Ferrari, Defendente 153*, 154
Ferrari, Eusebio 153, 154
Ferrari, Gaudenzio 40*, 43* 44, 66, 67, 142, 149, 153, 154, 237*, 238*, 239*, 240*, 241,* 242, 249
Fiore, Jacobello del 1*, 13, 36, 51, 73, 74, 116
Florigerio, Sebastiano 24
Fogolino, Marcello 136
Foppa, Vincenzo 6, 7, 15, 17, 18*, 21, 54, 60, 61, 63*, 66, 142, 143, 144*, 145, 146, 147, 151, 223, 230
Francesca, Piero della 2, 18, 46, 47, 48, 49*, 87, 89, 157, 166
Francesco da Santacroce 111*, 112
Francia, Francesco 9, 161, 163*, 164*, 165*, 167, 179
Francia, Giacomo 165
Francia, Giulio 165

Galassi, Galasso 158, 159*
Garofalo 11, 60, 163, 243, 244*, 245*, 247
Gatti, Bernardino 58
Gentile da Fabriano 2, 73, 74, 75

Ghirlandajo 10, 46, 59, 223
Ghislandi, Fra Vittore 21
Giambono, Michele 51, 52, 74*, 75, 77
Giampietrino 67, 150, 233*, 235
Giolfino, Niccolò 40, 230
Giorgione 6, 10, 12, 28, 30, 33, 55, 107, 111, 136, 168*—175* 176, 183, 187, 195, 208, 209, 217, 246, 247
Giovanni da Murano, Andrea di 92
Giovanni Martini da Udine 121
Giovenone, Girolamo 154
Girolamo da Carpi 24
Girolamo da Santacroce 111, 112
Girolamo da Treviso d. Ä. 120*
Goes, Hugo van der 145
Grandi, Ercole 60, 62*, 159, 160*, 161*, 163, 245
Grano, Gandino del 58
Grassi, Giovannino de 143
Greco 11, 17, 28, 39, 146, 155, 200
Grünewald, Mathias 22
Guardi 21
Guariento 72
Guercino 250, 260

Hooch, Pieter de 11

Inganatis, Petrus de 107

Jacopo da Montagnana 133
Jacopo da Valenza 109, 110

Lambertini, Michele di Matteo 74
Lanini, Bernardino 242
Lattanzio da Rimini 109
Leonardo da Vinci 67, 111, 142, 146, 147, 149, 150, 151, 169, 172, 187, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 243, 250, 252
Leonardo, Sohn des Michelino da Besozzo 143
Leonelli da Crevalcore, Antonio 165
Leyden, Lucas van 112
Liberale da Verona 7, 9, 11, 28, 40, 66, 141, 142*, 230
Libri, Girolamo dai 16, 17*, 30, 44, 48, 51, 225, 227*, 228, 229
Licinio, Bernardino 55, 217*
Lippi, Filippino 6, 46
Lippi, Fra Filippo 5, 63, 122
Longhi 21
Loschi, Bernardino 166
Loschi, Jacopo 109
Lotto, Lorenzo 10, 12, 24, 112, 212, 213*, 214*, 215*, 216, 220, 225, 227
Luini, Bernardino 61, 64*, 66, 149, 236*, 237*, 238, 240, 241, 243

Macrino d'Alba 153, 154
Maineri, Gian Francesco de' 166

Mansueti, Giovanni 23, 36, 37*, 38, 66, 113, 115, 116, 206
Mantegna 2, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 28, 29, 30, 32, 34, 35*, 36, 37, 39, 44, 48, 50, 52*, 53*, 54, 58, 59, 60, 61*, 64, 65, 66, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 95, 97, 98, 100, 111, 113, 120, 123, 124, 125*, 126*, 127*, 128*, 129*, 130*, 131*, 132*, 133, 134, 139, 140, 155, 162, 227, 228, 230, 245, 252
Maratta 251
Marconi, Rocco 216, 217
Marescalco 23, 51, 52*
Marziale, Marco 16, 27, 48, 112, 115*, 206
Masaccio 46, 50, 51
Matteo da Siena 142
Maturino 31
Mazzolini, Lodovico 243*, 244
Mazzuola, Filippo 57*, 167
Meldolla, Andrea s. Schiavone, Andrea
Meloni, Marco 166, 167
Melozzo da Forlì 15, 141, 167
Melzi, Francesco 28, 242
Mengs, Anton Raphael 251, 257
Michelangelo 28, 209, 210, 211, 219, 244, 245, 246, 249, 255
Michele da Verona 15, 141
Michelino da Besozzo 143
Michelozzo 145
Mocetto, Girolamo 24, 34, 109, 110, 136
Montagna, Bartolommeo 9, 11, 22, 23, 42, 48, 51, 88, 104, 133, 134*, 135*, 136*, 139
Montagna, Benedetto 135
Moretto 39, 41, 42*, 221, 222, 224*, 225*, 226*, 227
Morone, Domenico 140
Morone, Francesco 12, 24, 43, 44*, 140*, 141, 228
Munari, Pellegrino 166

Napoletano, Francesco 242

Oggiono, Marco d' 21, 234*, 242
Orley, Bernart va 236
Orsi, Lelio 30
Ortolano 243, 248, 249*

Pacher, Michael 79
Palma Giovane 197
Palma Vecchio 21, 22, 28, 33, 39, 172, 173, 183, 202*, 203*, 204*, 205, 206, 209, 213, 214, 216, 217, 219
Palmezzano, Marco 109, 167
Panetti, Domenico 148, 163, 244
Paolo, Maestro 72
Parentino, Bernardo 133
Parmeggianino 12, 16, 56, 58, 67, 208, 217, 218
Pennacchi, Pier Maria 16, 120, 121
Perugino 11, 14, 30, 50, 163, 169
Pesellino 10
Piazza, Albertino 147, 242
Piazza, Martino 39, 147, 242
Pietro da Pavia 143
Pietro, Niccolo di 72, 73*
Pinturicchio 14, 23, 50, 59, 66, 153, 165
Pisanello 8, 12, 13, 73, 137, 138*, 139*, 141
Pizzolo, Niccolò 47, 50*, 64, 122, 124, 125
Polidoro da Caravaggio 31
Pollaiuolo, Piero 30, 52, 142
Pontormo 12
Pordenone, Giov. Antonio 7, 22, 53, 136, 218*, 219*, 220*, 221*
Predis, Ambrogio de' 21, 111, 150, 230, 231*, 233
Previtali, Andrea 24, 30, 112,* 113*

Quirizio da Murano 92

Raffael 30, 62, 131, 164, 166, 194, 208, 211, 225, 229, 243, 244, 245, 246, 248, 249
Raibolini, Francesco s. Francia
Raimondi, Marc Antonio 112
Rembrandt 251
Reni, Guido 195, 250, 251
Rizzo, Antonio 142
Rizzo, Francesco 111
Roberti, Ercole de' 7, 9, 24*, 28, 31*, 34, 148, 155, 158, 159, 160*, 161, 166
Romanino, Girolamo 136, 221, 223*, 224, 225, 226, 243
Romano, Giulio 34, 36*, 194
Rondinelli, Niccolò 109
Rubens 26, 45, 200

Sacchi, Pierfrancesco 22, 148
Salai 242
Santacroce 111, 112
Sarto, Andrea del 10, 33, 67
Savoldo, Giov. Girolamo 11, 221, 222, 224*
Scaletti 64
Schiavone, Andrea 31, 36, 116, 217, 218
Schiavone, Gregorio 123*, 140
Sebastiano del Piombo 136, 171, 209*, 210*, 211*, 212*, 219, 220
Sebastiano, Lazzaro 182
Signorelli 48, 64, 153
Simone, Francesco di 111
Sodoma 43
Solario, Andrea 9, 21, 25, 28, 111, 150, 151*, 152
Solario, Antonio 137
Spanzotti, Giovanni Martino 153
Speranza, Giovanni 136
Squarcione 114, 120, 122*,
Stefano da Zevio 137*, 144

Tacconi, Francesco 148, 167
Tiepolo 13, 21, 257
Tintoretto 4, 6, 7, 11, 14, 15, 22, 23, 26, 28, 36, 37, 39, 45, 46*, 51, 55, 59, 66, 67, 68*, 116, 169, 172, 176, 197, 200, 208, 215, 218, 219, 241, 249
Tizian 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30*, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 45, 55, 56, 100, 101, 116, 125, 136, 155, 169, 171, 172, 175—202, 208, 209, 213, 215, 218, 222, 225, 246, 249
Tura, Cosimo 6, 9, 11, 47, 48*, 64, 155*, 156, 158, 159, 165, 243

Uccello, Paolo 46, 122

Vasari 28, 33
Velazquez 200, 201, 202
Veneto, Bartolommeo 110*, 111
Veneto, Pasqualino 107
Veneziano, Domenico 46
Veneziano, Lorenzo 72, 77
Verla, Francesco 137
Veronese, Paolo 28, 39, 227
Vincenzo dalle Destre 108
Vivarini, Alvise 27, 42, 64, 89, 90, 91*, 92*, 93*, 104, 106, 108, 109, 110, 131, 133, 134, 139, 151, 213
Vivarini, Antonio 74, 75, 76*, 77*, 78, 124, 126
Vivarini, Bartolommeo 8, 65, 76, 77, 78*, 79*, 80, 81, 82, 86, 109, 114

Weyden, Roger van der 21 175

Zaganelli, Francesco 109
Zavattari, Ambrogio 143
Zavattari, Franceschino 143
Zenale, Bernardo 54, 145, 146, 230, 239
Zoppo, Marco 17, 81, 122*, 123, 140
Zuccarelli 21

Ortsverzeichnis.

Amsterdam: Sammlung Lanz: Catena 108*, Dossi, Dosso 247.
Ancona: Pinakothek: Crivelli, Carlo 82. Tizian 196.
— S. Domenico: Tizian 177, 185*, 189.
Antwerpen: Museum: Antonello da Messina 88. Tizian 182.
Arcorre: Sammlung Vittadini: Ferrari, Gaud. 240.
Asolo: Dom: Romanino 224.

Bari: Museum: Vivarini, Antonio 76.
— S. Nicolò: Vivarini, Bartol. 80.
Basel: Privatbesitz: Mantegna 125*.
Bergamo: Casa Roncalli: Cariani 216.
— Dom: Previtali 112.
— Galerie: Bastiani 22, 114. Bellini, Giov. 102. Bellini, Jacopo 94. Belliniano 109. Boltraffio 231. Cariani 216. Carpaccio 11, 13*, 47, 118. Civerchio 147. Conti, Bernardino dei 233. Crivelli, Carlo 82. Foppa, Vincenzo 15, 18*, 144. Giorgione 173. Lotto 215. Mantegna 126. Marziale, Marco 115. Montagna 134. Pisanello 139. Simone, Francesco di 111. Solario 151. Veneto, Bartolommeo 110. Vivarini, Alvise 89.
Bergamo: S. Bartolommeo: Bramantino 149. Lotto 214.
— S. Bernardino: Lotto 214.
— S. Spirito: Lotto 214. Previtali, Andrea 112.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Antonello da Messina 87, 88. Aspertini 165. Barbari, Jacopo de' 110. Basaiti, Marco 106. Pseudo Basaiti 107. Bellini, Gentile 95. Bellini, Giov. 99, 100, 102. Boltraffio 232. Borgognone 147. Butinone 146. Campagnola 217. Cariani 216. Carpaccio 119, 120. Catena 108. Cima 105. Coltellini 163. Conti, Bernardino dei 233. Correggio 57, 58*, 69, 261. Cosimo, Piero di 30. Cossa 47, 157, 158*. Costa 162. Crivelli, Carlo 81, 82, 83. Dossi, Dosso 247. Ferramola 223. Ferrari, Defendente 154. Fogolino 136. Foppa 144, 145. Francesco da Santacroce 112. Francia, Francesco 163. Giolfino 230. Giorgione 170. Jacopo da Valenza 110. Liberale da Verona 142. Leonelli da Crevalcore 165. Lotto 214, 215. Maineri 166. Mansueti 116. Mantegna 17, 34, 124, 126, 127, 128. Marziale, Marco 115. Mazzolini 244. Mazzuola 167. Melzi 28, 242. Montagna 48, 51*. Moretto 225. Morone, Domenico 140. Morone, Francesco 141. Panetti 163. Parentino 133. Pennacchi 121. Previtali, Andrea 112. Roberti, Ercole de' 158. Romanino 224. Sacchi 22, 148. Savoldo 222, 223. Schiavone 123. Sebastiano del Piombo 210. Simone, Francesco di 111. Squarcione 122*. Tizian 191, 195. Tura, Cosimo 156. Vivarini, Alvise 8, 90, 91, 92*. Vivarini, Bartol. 80. Zoppo, Marco 123.
Berlin: Kunstgewerbe-Museum: Cossa 158.
Besançon: Museum: Tizian 192.
Besate: Marco d'Oggiono 234.
Birolo: Trivulzio-Kapelle: Bramantino 150.
Bologna: Collegio di Spagna: Zoppo 123.
Bologna: Oratorio di S. Cecilia: Chiodarolo 163. Costa 162. Francia, Francesco 164.
— Pinakothek: Aspertini 165. Coltellini 163. Cossa 53, 157*, 158. Francia, Francesco 163, 164*. Francia, Giacomo 165. Vivarini, Bartol. u. Antonio 78. Zoppo, Marco 123.
— S. Cecilia: Aspertini 165. Francia, Giacomo 165.
— S. Giacomo Maggiore: Costa 161, 162*. Francia, Francesco 164.
— S. Giovanni in Monte: Cossa 158. Costa 161, 162*.
— S. Petronio: Costa 161.
Boston: Museum: Crivelli, Carlo 83.
— Sammlung Gardner: Crivelli, Carlo 82. Tizian 196.
Braunschweig: Museum: Palma Vecchio 203.
Bremen: Kunsthalle: Montagna 134.
Brescia: Galerie: Civerchio 147. Ferramola 223. Moretto 41, 42*, 226. Romanino 223*, 224, 225.
— S. Alessandro: Civerchio 147*.

Brescia: S. Clemente: Moretto 226.
— S. Francesco: Moretto 226. Romanino 224.
— S. Giov. Evangelista: Moretto 225. Romanino 224.
— S. Maria Calchera: Moretto 226. Romanino 224.
— S. Nazaro e Celso: Tizian 39, 189.
Budapest: Museum: Basaiti, Marco 106. Bellini, Gentile 96. Boltraffio 232. Borgognone 146. Catena 108. Correggio 259. Crivelli, Carlo 83. Ferrari, Gaud. 238*. Giorgione 172, 173, 174. Luini 237. Previtali 112*.

Caen: Museum: Tura, Cosimo 156.
Cambridge (U.S.A.): Fogg-Museum: Correggio 253.
Canobbio: S. Maria della Pietà: Ferrari, Gaud. 240.
Capodistria: Dom: Carpaccio 120.
Castelfranco: Dom: Giorgione 169, 170*, 172.
Castel Colatto bei Conegliano: Pordenone 219.
Castiglione d'Adda: Piazza, Alb. u. Mart. 242.
Cesena: Pinakothek: Francia, Francesco 164.
Chantilly: Musée Condé: Domenichino 45, 47*.
Chiaravalle: Bramante 149.
Como: Dom: Ferrari, Gaud. 239, 240*, 241.
Conegliano: Dom: Cima 104.
Crea: Wallfahrtskirche: Macrino d'Alba 153.
Cremona: Dom: Boccaccino 148. Pordenone 219*, 220, 221. Romanino 224.

Detroit: Museum: Correggio 253.
Dresden: Galerie: Antonello da Messina 47, 49*, 68, 87, 88, 89*. Barbari, Jacopo de' 110. Cavazzola 229. Cima 27, 28. Correggio 56, 57*, 58, 68, 69, 252, 257, 258, 260. Cossa 158. Costa 161. Dosso Dossi 247. Dosso, Battista 248. Francesco da Santacroce 111*, 112. Giorgione 168*, 171, 172. Lotto 214. Mantegna 34, 130. Palma Vecchio 34, 203, 204. Roberti, Ercole de' 159. Tintoretto 59. Tizian 179, 185, 187. Veneto, Bartolommeo 111. Veronese, Paolo 39.

Elkins Park: Sammlung Widener: Giov. Bellini 103.
Escorial: Tizian 196, 197, 198.

Ferrara: Dom: Francia, Francesco 164. Tura, Cosimo 47, 48*, 156.
— Galerie: Coltellini 163. Cossa 156. Dosso Dossi 247. Dosso, Battista 248. Galassi 158. Garofalo 244*, 245. Grandi, Ercole 161. Mazzolini 244. Munari 166. Panetti 163. Tura 6, 156.
— Palazzo Costabili: Ercole Grandi 60, 62*, 159.
— Palazzo Schifanoja: Cossa 10, 24, 28, 29*, 47, 156*, 157.
Ferrara: Sammlung Massari: Estense, Baldassare 161. Grandi, Ercole 159, 160*.
— Sammlung Santini: Coltellini 163. Grandi, Ercole 161. Ortolano 248, 249*.
— Seminar: Garofalo 60, 245.
Faenza: Gemäldegalerie Scaletti? 64.
Florenz: Akademie: Fra Filippo Lippi 63.
— Palazzo Pitti: Fra Bartolommeo 60. Boateri 165. Boccaccino 148. Dossi, Dosso 246, 247. Giorgione 171, 174*. Lotto 24. Marescalco 136. Bonifazio 206, 208. Romano, Giulio 34, 36*. Sebastiano del Piombo 211. Tizian 179. 180, 186, 191, 192, 193.
— S. Maria Novella: Filippino Lippi 6.
— Sammlung Serristori: Carpaccio 120.
— Uffizien: Bassano 24, 25*. Bellini, Giov. 2*, 3*, 36, 101, 102. Bellini, Jacopo 93*. Boltraffio 28, 231, 232*. Bronzino 33. Campagnola 217. Carpaccio 119. Correggio 253, 254, 259. Costa 162. Giorgione 169*, 172. Maineri 166. Mantegna 128*, 129. Palma Vecchio 204. Pollaiuolo 52. Pontormo 12. Savoldo 223. Sebastiano del Piombo 210. Tizian 33, 34, 179, 185, 192, 193, 194*, 195. Tura, Cosimo 156. Veronese, Paolo 39.
Foligno: S. Bartolomeo: Alunno, Niccolò 6.
Forlì: Gemäldegalerie: Palmezzano 167.
— S. Biagio: Palmezzano 167.
Frankfurt a.M.: Staedelsches Kunstinstitut: Alba, Macrino d' 154. Carpaccio 119. Correggio 254. Crivelli, Carlo 83. Moretto 34. Palma Vecchio 203. Veneto, Bartolommeo 111.
— Sammlung Koch: Lotto 215.

Genua: S. Maria di Castello: Sacchi 148.
Glasgow: Museum: Giorgione 170, 172, 174. Palma Vecchio 204. Veneto, Bartolommeo 111.

Hamptoncourt: kgl. Galerie: Correggio 254. Giorgione 172. Mantegna 29, 130, 133. Savoldo 222. Tizian 186.
Hannover: Kestnermuseum: Baldassare Estense 161. Romanino 224.

Isola Bella: Castell: Butinone 146.
— Sammlung Conte Borromeo: Bramantino 150.
Ivrea: S. Bernardino: Spanzotti 153.
Jesi: Libreria: Lotto 213, 215.

Kassel: Gemäldegalerie: Tizian 193.
Kingston Lacy: Sammlung Bankes: Giorgione 170, 171.
Köln: Wallraf-Richartz-Museum: Bramantino 149.
Kopenhagen: Museum: Mantegna 132*.

Legnano: S. Magno: Luini 238.
Leipzig: Museum: Bissolo 107.
Leningrad: Ermitage: Giorgione 170, 171*. Melzi 242. Predis 231. Sebastiano del Piombo 211, 212. Tizian 196, 197.
Locarno: Madonna del Sasso: Bramantino 150.
Lodi: Dom: Alb. u. Mart. Piazza 242.
— Incoronata: Borgognone 147. Calisto da Lodi 243. Piazza, Alberto 242. Piazza, Mart. 39, 242.
— S. Agnese: Alb. u. Mart. Piazza 243.
London: Bridgewater Galerie: Tizian 30*, 32, 33, 183, 191, 199.
— Buckingham Palace: Tizian 31, 190.
— Britisches Museum: Bellini, Gentile 95. Bellini, Jacopo 94.
— National-Galerie: Antonello da Messina 14, 86, 87, 88, 89, 90*. Bastiani 25, 27*, 41, 115. Bellini, Giov. 9, 11, 58, 98, 102, 103. Boccaccino 148. Boltraffio 232. Borgognone 147. Catena 45, 107. Cavazzola 229. Cima 105. Correggio 250, 259*, 260. Cossa 157. Crivelli 17, 19*, 27, 28, 82, 83. Foppa 145. Giorgione 172. Girolamo dai Libri 227. Girolamo da Santacroce 111 Grandi, Ercole 159, 160* Liberale da Verona 142. Lotto 215. Mantegna 11, 12*, 34, 54, 124, 127, 128, 130, 131*, 132. Marziale, Marco 115*. Moretto 227. Ortolano 248. Pinturicchio 66. Pisanello 8*, 12, 138, 139. Pollajuolo 30. Predis 230, 231*. Previtali, Andrea 112, 113*. Roberti, Ercole de' 24*, 28, 31*, 158, 159. Savoldo 223. Schiavone, Gregorio 123*. Sebastiano del Piombo 210, 211, 212*. Solario 151. Tacconi 148. Tizian 8, 177, 179, 184, 186*, 190. Tura, Cosimo 47, 48*, 64, 156. Veneto, Bartolommeo 111. Vivarini, Alvise 89, 90. Zoppo, Marco 123.
— Sammlung Viscount Allendale: Giorgione 172.
— Sammlung Lord Ashburton: Correggio 254.
— Sammlung Benson: Correggio 254. Crivelli, Carlo 82, 83*. Dosso Dossi 246, 247.
— Sammlung Earl of Carysfort: Cesare da Sesto 235.
— Sammlung Lord Lascelles: Tizian 192, 198, 199.
— Sammlung Layard: Bramantino 149.
— Sammlung Mond: Bellini, Gentile 48, 95, 97*. Bellini, Giov. 99. Catena 108.
— Sammlung Lord Northbrook: Palma Vecchio 204.
— Sammlung Philipps: Dosso Dossi 246.
— Sammlung Herzog v. Wellington: 260.
— Sammlung Lady Wernher: Tizian 192.
— South Kensington Museum: Crivelli, Carlo 82.
London: Wallace Collection: Tizian 197.
Loreto: Capella del Tesoro: Palmezzano 167.
— Santa Casa: Lotto 216.
Lovere: Galerie: Bellini, Jacopo 93. Civerchio 147.
Lucca: S. Frediano: Aspertini 165. Francia, Francesco 164.
Lugano: S. Maria degli Angeli: Luini 237, 238.

Macerata: Carlo Crivelli 81.
Madrid: Prado: Catena 108. Cesare da Sesto 235. Correggio 254, 260. Giorgione 170, 171, 173*. Lotto 24, 215. Maineri 166. Mantegna 129. Sebastiano del Piombo 211, 212. Tintoretto 37. Tizian 39, 178, 179, 180, 181, 182*, 184*, 185, 188, 190, 191, 192, 193*, 195, 196, 197*, 198, 199, 200, 201, 202.
Mailand: Ambrosiana: Borgognone 54*, 146, 147. Bramantino 14, 25, 39, 40*, 149. Luini 238. Mazzuola 57*. Melzi 242. Oggiono, Marco d' 234. Bonifazio 206. Predis 231.
— Brera: Bellini, Gentile 96, 97. Bellini, Giov. 40, 41*, 99, 103. Bernardino da Udine 121. Bevilacqua 25, 147. Boltraffio 232. Bonifazio 208. Borgognone 147. Bramantino 149, 150*. Buonsignori 140. Butinone 146. Calisto da Lodi 243. Cariani 216. Carpaccio 27, 118, 119. Cesare da Sesto 235*. Cima 106. Conti, Bernardino dei 233. Correggio 253, 254. Cossa 157. Crivelli, Carlo 83, 84, 85*. Dosso Dossi 247. Ferrari, Defendente 154. Ferrari, Gaud. 242. Foppa, Vincenzo 6*, 60, 63*, 144. Giampietrino 233*, 235. Girol. da Treviso d. Ä. 120. Liberale da Verona 142. Lotto 214*, 215, 216. Luini 61, 64*, 236*, 237, 238. Mantegna 123, 124, 126*, 128*, 129, 130*. Mazzuola 167. Michele da Verona 15. Montagna, Benedetto 135. Moretto 226. Napoletano, Francesco 242. Palma Vecchio 204. Palmezzano 167. Preda 230. Oggiono, Marco d' 234. Roberti, Ercole de' 34, 158, 160*. Rondinelli 109. Savoldo 222, 223. Solario 150, 151*. Stefano da Zevio 137. Tizian 39, 198*, 201.
— Castellmuseum: Antonello da Messina 88. Boltraffio 232. Bramantino 149. Cariani 216. Civerchio 147. Correggio 254. Foppa 17, 144.
— Dom: Michelino da Besozzo 143.
— Museo Poldi-Pezzoli: Bellini, Giov. 98. Boltraffio 231. Cesare da Sesto 235. Foppa 145. Giov. d'Alemagna 77*. Lotto 216. Luini 236*, 237. Mantegna 126. Michele da Verona 141. Montagna 135. Solario 151*, 152.
— Palazzo Borromeo: Ferrari, Gaud. 240. Parentino, Bernardo 133.

Mailand: Palazzo Reale: Luini 238.
— Privatbesitz: Liberale da Verona 142.
— Sammlung Bagatti Valsecchi: Bellini, Giov. 99.
— Sammlung Cagnola: Bellini, Jacopo 94.
— Sammlung Frizzoni: Bellini, Giov. 98. Correggio 253.
— Sammlung Conte del Mayno: Bramantino 149.
— Sammlung Noseda: Grandi, Ercole 161.
— Sammlung Duca Scotti: Butinone 146. Cesare da Sesto 235. Solario 152.
— Sammlung Conte Sola Busca: Bramantino 149.
— Sammlung Trivulzio: Antonello da Messina 87*, 88. Bellini, Giov. 98. Foppa, Vincenzo 144. Mantegna 34, 50, 52*.
— S. Ambrogio: Zenale 146.
— S. Barnaba: Bramantino 150.
— S. Eustorgio: Foppa 54, 145.
— S. Maria della Passione: Gaud. Ferrari 241. Luini 237.
— S. Maria della Scala: Bramantino 149.
— S. Maria delle Grazie: Bramantino 149.
— S. Maurizio: Luini 238.
— S. Sepolcro: Bramantino 149.
— S. Simpliciano: Borgognone 147.
Mainz: Galerie: Ferrari, Eusebio 153.
Massa Fermata: Stadthaus: Carlo Crivelli 81.
Mantua: Castello di Corte, Camera degli Sposi: Mantegna 13, 16*, 24, 53, 58, 59, 61*, 129.
Messina: Museo civico: Antonello da Messina 86, 87.
Mezzana: Madonna della Ghianda: Bramantino 150.
Modena: Dom: Bonascia 166. Dosso Dossi 246, 247.
— Galerie: Pseudo-Boccaccino 234. Bonascia 64, 66*, 166. Caroto, Giov. Franc. 230. Cima 105. Correggio 254. Dosso Dossi 247. Dosso, Battista 248. Ferrari, Bianchi 166, 167*. Garofalo 245*. Loschi 166. Maineri 166. Meloni 167. Parentino 133. Tura, Cosimo 156.
— S. Pietro: Ferrari, Bianchi 166.
Montagnana: Dom: Marescalco 136.
Monza: Dom: Franceschino und Ambrogio Zavattari 143.
München: Pinakothek: Antonello da Messina 87. Barbari, Jacopo de' 110. Basaiti, Marco 106. Cariani 216. Cima 40, 105. Correggio 254. Estense, Baldassare 17, 24, 161. Florigerio 24. Francia, Francesco 163, 164. Garofalo 245. Giorgione 173. Grünewald 22. Liberale da Verona 66, 142*. Lotto 213. Marconi 217. Mazzolini 244. Tintoretto 59. Tizian 180, 185, 187, 191, 192, 196.
München: Sammlung Nemes: Pseudo-Boccaccino 233*, 234. Tizian 185, 197, 198.
— Villa Lenbach: Tura, Cosimo 156.
Murano: S. Donato: Bastiani, Lazzaro 114.
— S. Maria degli Angeli: Simone, Francesco di 111.
— S. Pietro Martire: Bellini, Giov. 25, 26*, 42, 45, 100, 108.

Neapel: Nationalmuseum: Agostino da Lodi 25. Bellini, Giov. 99. Pseudo-Boccaccino 234. Cesare da Sesto 235. Correggio 254, 259. Mantegna 126, 127, 128. Moretto 226. Palma Vecchio 204. Schiavone 218. Sebastiano del Piombo 210*, 211, 212. Tizian 24, 180, 188*, 189*, 192, 195, 196*. Vivarini, Alvise 90. Vivarini, Bartol. 79.
Novara: Dom: Ferrari, Gaud. 240.
— S. Gaudenzio: Ferrari, Gaud. 239.
Newport: Sammlung Davis: Bellini, Giov. 98.
New York: Metropolitan Museum: Carpaccio 120. Crivelli, Carlo 83. Giambono 74. Tintoretto 37, 208.
— Sammlung Frick: Bellini, Giov. 27.
— Sammlung Henry Goldmann: Tizian 185.
— Sammlung Kahn: Carpaccio 119*.

Olera bei Bergamo: Pfarrkirche: Cima 104.

Padua: Eremitanikapelle: Bono da Ferrara 18, 20*. 47, 64. Mantegna 5*, 6, 34, 52, 53, 54, 124, 125. Pizzolo, Niccolò 64. Antonio Vivarini und Giov. d'Alemagna 76.
— Erzbischöfl. Palast: Jacopo da Montagnana 133.
— Museum: Bellini, Jacopo 94. Giorgione 173. Morone, Francesco 141. Previtali, Andrea 112. Rizzo, Francesco 111. Romanino 224. Simone, Francesco di 111. Squarcione 122. Vincenzo dalle Destre 108.
— S. Giustina: Parentino 133.
— S. Maria in Vanzo: Michele da Verona 141. Montagna 135*.
— Scuola del Carmine: Campagnola 217.
— Scuola del Santo: Tizian 176, 178, 183.
Paltone b. Brescia: Santuario: Moretto 226.
Palermo: Museo Nazionale: Antonello da Messina 87.
Parenzo: Dom: Vivarini, Antonio 76.
Paris: Louvre: Antonello da Messina 88. Bellini, Jacopo 94. Boateri 165. Boltraffio 232. Carpaccio 119. Cesare da Sesto 235. Cima 106. Correggio 57, 259, 260, 261. Costa 26, 162. Giorgione 171, 174. Lotto 213, 215*. Luini 238. Mantegna 16, 29, 34, 35*, 44, 53*, 54, 64, 126, 127*, 131, 132. Montagna 135. Palma Vecchio 204. Parentino 133. Pisanello 138, 139. Sacchi 22, 148. Savoldo 223. Schiavone 218. Sebastiano del Piombo 211. Tizian 32*, 33, 34, 179, 180, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 201. Tura 156. Vivarini, Bartol. 78.
— Sammlung André: Carpaccio 119. Cossa 14, 157, 158. Francesco da Santacroce 111. Schiavone 123.
— Sammlung Reinach: Costa (Schüler) 30.
— Sammlung Rothschild: Sebastiano del Piombo 210.
— Sammlung Schickler: Alvise Vivarini 89.
Parma: Bibliothek: Correggio 256
— Camera di S. Paolo: Correggio 251, 252*, 255.
— Dom: Correggio 251, 256.
— Galerie: Butinone 146, Caselli 109. Cima 25, 41, 43*, 105. Correggio 6, 58, 59, 258*, 259, 260. Dosso, Battista 248. Francia, Francesco 164, 165.
— S. Giovanni Evangelista: Correggio 251, 253*, 255, 256.
Pavia: Certosa: Alba, Macrino d' 153. Borgognone 146*. Bramantino 149. Montagna 134. Solario 152.
— Dom: Giampietrino 235.
— Galerie Malaspina: Correggio 253. Crivelli, Carlo 81.
Pesaro: S. Ubaldo: Bellini, Giov. 99.
— Museo civico: Zoppo, Marco 123.
Philadelphia: Sammlung Johnson: Bellini, Giov. 98. Cima 28. Montagna 134. Solario 25.
Piacenza: Madonna di Campagna: Pordenone 221.
— Museum: Antonello da Messina 87.
Pordenone: Dom: Fogolino 136. Pordenone 221.
Posen: Sammlung Raczynski: Garofalo 245.

Recanati: Municipio: Lotto 213*.
— S. Maria sopra Mercanti: Lotto 214.
Richmond: Sammlung Cook: Cesare da Sesto 235. Giorgione 172. Moretto 227. Sebastiano del Piombo 210. Solario 151. Tizian 191. Zoppo, Marco 122*, 123.
Rieti: Sammlung Potenziani: Bellini, Giov. 98.
Rimini: Pal. Communale: Bellini, Giov. 71*, 99.
Rom: Farnesina: Sebastiano del Piombo 210.
— Galerie Borghese: Antonello da Messina 87. Boateri 165. Cariani 216. Correggio 260, 261*. Dossi, Dosso 61, 246, 247*. Dosso, Battista 248. Francesco Francia 163*. Garofalo 245. Giorgione 172. Licinio 217*. Lotto 213, 215. Oggiono, Marco d' 234. Ortolano 248. Savoldo 223. Tizian 6, 33, 176, 184, 178*, 197, 201.
— Galerie Colonna: Stefano da Zevio 137. Vasari 33*. Vivarini, Bartol. 80.
Rom: Galerie Corsini: Cariani 216*. Dosso Dossi 247. Francia, Francesco 163. Sebastiano del Piombo 210.
— Galerie Doria: Basaiti, Marco 106. Boccaccino 148. Maineri 166. Mazzolini 243*, 244. Parentino 133. Rondinelli 109. Tizian 185.
— Galerie Rospigliosi: Lotto 214.
— Konservatorenpalast: Alba, Macrino d' 153. Dosso Dossi 247. Garofalo 244. Lotto 215. Tizian 184.
— Palazzo Doria: Lotto 214*, 215. Sebastiano del Piombo 209, 211.
— Palazzo Chigi: Mazzolini 244.
— S. Maria del Popolo: Pinturicchio 60. Sebastiano del Piombo 211.
— S. Maria in Aracoeli: Pinturicchio 60.
— S. Nicola in Carcere: Chiodarolo 163.
— S. Onofrio: Boltraffio 233.
— S. Pietro in Montorio: Sebastiano del Piombo 210, 211*.
— Sammlung Hertz: Giambono 74*, 75. Solario 152.
— Vatikan. Pinakothek: Conti, Bernardino dei 233. Cossa 16, 44, 157. Crivelli, Carlo 83. Palmezzano 167. Pinturicchio 60. Sebastiano del Piombo 212. Tizian 23, 189. Vivarini, Antonio 76.
Rovigo: S. Francesco: Cariani 216.
— Galerie: Dosso, Battista 248. Bonifazio 55, 56*.
— Pinakothek: Quirizio da Murano 92.

Saronno: S. Maria dei Miracoli: Ferrari, Gaud. 241*. Luini 237, 238.
Schleißheim: Galerie: Boateri 165.
Serravalle: Dom: Tizian 195.
Siena: Akademie: Michelino da Besozzo 143.
— Dombibliothek: Pinturicchio 123, 60.
Straßburg: Museum: Correggio 253.
Stuttgart: Galerie: Carpaccio 119. Ferrari, Defendente 153*, 154.
Syracus: Museo Nazionale: Antonello da Messina 87.

Teplitz: Sammlung Fürst Clary-Aldringen: Costa 163.
Teramo: Stadthaus: Jacobello del Fiore 74.
Toledo: Greco 39.
Torre: Pordenone 220.
Tours: Museum: Mantegna 11, 16, 30.
Trescorre bei Bergamo: Oratorio Suardi: Lotto 214.
Treviglio: S. Martino: Butinone 38, 39*, 54, 145*, 146. Zenale 145*, 146.
Treviso: Dom: Bissolo 107. Girolamo da Treviso d. Ä. 120. Pordenone 218*, 220, 221. Tizian 55, 188.
— Monte di Pietà: Giorgione 171, 172, 174, 176.
— S. Cristina: Lotto 213.
— S. Niccolò: Savoldo 222, 223. Sebastiano del Piombo 209.

Trient: Dom: Romanino 224.
Turin: Galerie: Alba, Macrino d' 153. Ferrari, Defendente 154. Ferrari, Gaud. 238*, 239, 241. Francia, Francesco 164. Giovenone 154. Mazzolini 244. Savoldo 222. Spanzotti 153. Vivarini, Bartol. 80.
— Museo civico: Ferrari, Defendente 154.

Udine: Museum: Bernardino da Udine, Girolamo di 121. Pordenone 220.
Urbino: Galerie: Tizian 100.

Varallo: S. Maria delle Grazie: Ferrari, Gaudenzio 43*, 66, 239.
Varmo: Pordenone 221.
Venedig: Akademie: Alemagna, Giov. d' 77. Andrea da Murano 54, 55*. Basaiti, Marco 14, 106*, 107. Bastiani, Lazzaro 23, 114*. Bellini, Gentile 48, 95, 96. Bellini, Giov. 28, 42, 58, 100, 101*, 102, 103. Bellini, Jacopo 93. Benaglio 139. Bissolo 107*. Boccaccino 23*. Pseudo-Boccaccino 234. Bonifazio 207, 208. Bordone 28. Caroto, Giov. Franc. 230. Carpaccio 4*, 5, 6, 11, 12, 14*, 15*, 22, 27, 115*, 116, 117, 119, 120. Catena 108. Cima 23, 104*, 105. Crivelli, Carlo 84. Diana, Bened. 115. Fiore, Jacobello del 1*, 51, 74. Francesco da Santacroce 112. Giambono 52, 74. Giorgione 172, 174, 175*, 176. Girolamo da Santacroce 111. Girolamo da Treviso d. Ä. 120*. Jacopo da Montagnana 133. Jacopo da Valenza 110. Lambertini, Michele di Matteo 74. Mansueti 36, 116. Mantegna 124, 129*, 135. Marconi 216. Marescalco 136. Marziale, Marco 115. Niccolò di Maestro Pietro 72, 73*. Palma Vecchio 205. Pennacchi 16, 121. Pordenone 218, 221. Previtali, Andrea 30, 112. Quirizio da Murano 92. Rizzo, Francesco 111 Savoldo 222. Schiavone, Gregorio 123, 218. Sebastiano del Piombo 209. Tizian 8, 27, 194, 201. Tura, Cosimo 156. Veronese, Paolo 39. Vivarini, Alvise 90. Vivarini, Antonio 77. Vivarini, Bartol. 79, 80.
— Dogenpalast: Bellini, Giov. 99. Catena 25, 108. Guariento 72. Tintoretto 6, 37, 39, 66, 68*. Tizian 198.
Venedig: Fondaco dei Tedeschi: Giorgione 170. Tizian 183.
— Frarikirche: Bellini, Giov. 101, 102*. Licinio, Bernardino 55, 217. Tizian 176, 177, 181*, 187, 188, 190, 193. Vivarini, Alvise 27, 91.
— Gesuitikirche: Tizian 197.
— Libreria: Tizian 197.
— Museo Archeologico: Tizian 189.
— Museo Correr: Bellini, Gentile 96. Bellini, Giov. 48, 58, 98. Carpaccio 28, 44, 119. Estense, Baldassare 161. Fiore, Jac. del 74. Giovanni Martini da Udine 121. Quirizio da Murano 92. Tura, Cosimo 155*, 156. Vivarini, Alvise 90.
— Pal. Reale: Diana, Benedetto 115. Marconi 216, 217*. Bonifazio 206, 208. Schiavone 218.
— Redentore: Bissolo 107 Vivarini, Alvise 91.
— S. Antonino: Bastiani, Lazzaro 113.
— S. Bartolomeo in Rialto: Sebastiano del Piombo 209.
— S. Cassiano: Marconi 217.
— S. Francesco della Vigna: Antonio da Negroponte 29, 80*. Bellini, Giov. 103.
— S. Giacomo dall' Orio: Marescalco 136*.
— S. Giobbe: Andrea Previtali 112.
— S. Giorgio Maggiore: Tintoretto 39.
— S. Giovanni Crisostomo: Bellini, Giov. 42, 44*, 63, 103. Sebastiano del Piombo 209, 210.
— S. Giovanni Elemosinario: Tizian 195, 201. Pordenone 22, 221.
— S. Giovanni e Paolo: Bellini, Giov. 100. Girolamo di Bernardino da Udine 121. Lotto 216. Quirizio da Murano 92. Tizian 177. Vivarini, Bart. 79*.
— S. Giovanni in Bragora: Cima 104, 105. Vivarini, Alvise 91*, 92. Vivarini, Bartol. 80.
— S. Lio: Tizian 197.
— S. Marco: Bellini, Gentile 58, 95, 96*. Giambono 75.
— S. Maria dei Miracoli: Niccolò di Maestro Pietro 73.
— S. Maria del Carmine: Cima 105. Lotto 212, 215.
— S. Maria della Salute: Basaiti, Marco 106. Pennacchi 121. Tizian 41, 177*, 183, 190, 194, 200, 201.
Venedig: S. Maria della Pietà: Moretto 39, 227.
— S. Maria dell' Orto: Cima 23, 41, 105. Marconi 217.
— S. Maria Formosa: Palma Vecchio 39, 203. Vivarini, Bartol. 79, 80.
— S. Maria Mater Domini: Catena 107. Bonifazio di Pitati 206. Tintoretto 37.
— S. Marziliano: Tizian 195.
— S. Pantaleone: Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini 77*.
— Scuola S. Giorgio degli Schiavoni: Carpaccio 118*, 119.
— S. Salvatore: Tizian 199.
— Seminar: Boltraffio 232. Campagnola 247. Giorgione 173.
— S. Spirito: Marescalco 50, 52*, 136.
— S. Rocco: Giorgione 172. Pordenone 220*, 221.
— Scuola di San Rocco: Tizian 194.
— S. Trovaso: Jacobello del Fiore 74. Tintoretto 66.
— S. Zaccaria: Bellini, Giov. 12, 21, 103*. Antonio Vivarini und Giov. d'Alemagna. 77.
— Sammlung Franchetti: Mantegna 124, 132.
— Sammlung Giovanelli: Giorgione 6, 30, 170, 172*, 173, 174.
Vercelli: S. Cristoforo: Ferrari, Gaud. 241.
— Museum: Boateri 165
Verona: Dom: Falconetto 141. Liberale da Verona 40. Tizian 193.
— Erzbischöfl. Palast: Liberale da Verona 28, 142.
— Museum: Bellini, Jacopo 93. Benaglio 139. Buonsignori 139, 140*. Calisto da Lodi 243. Caroto, Giov. Franc. 230. Cavazzola 228, 229. Crivelli, Carlo 81. Falconetto 141. Girolamo dai Libri 227, 228. Montagna 134. Morone, Francesco 141. Parentino, Bernardo 133.
— S. Anastasia: Caroto, Giov. Franc. 230. Girolamo dai Libri 16, 17*, 44, 227. Liberale da Verona 142. Pisanello 138.
— S. Bernardino: Benaglio 139. Buonsignori 139. Morone, Domenico — Morone, Francesco 44*, 140.
— S. Fermo: Caroto, Giov. Franc. 230. Pisanello 138*. Stefano da Zevio 137.
— S. Giorgio: Caroto, Giov. Francesco 230.
Verona: S. Giorgio in Braida: Girolamo dai Libri 227*, 228. Moretto 226.
— S. Giovanni in Fonte: Caroto, Giovanni 230.
— S. Giovanni in Valle: Stefano da Zevio 137.
— S. Girolamo: Caroto, Giov. Franc. 229*, 230.
— S. Maria della Scala: Stefano da Zevio 137.
— S. Maria in Organo: Morone, Francesco 141. Savoldo 222, 223.
— S. Nazaro e Celso: Buonsignori 140. Falconetto 141. Mocetto 110. Montagna 135. Moretto 224*, 225.
— S. Paolo: Buonsignori 139. Caroto, Giovanni 230. Girolamo dai Libri 227.
— S. Pietro in Castello: Niccolò di Maestro Pietro 72.
— S. Pietro Martire: Falconetto 141.
— S. Zeno: Mantegna 8, 9, 10*, 11*, 21, 34, 126, 128, 129, 133.
Vicenza: Monte Berico: Cossa 8*, 11. Montagna 9*, 135.
— Museum: Basaiti, Marco 107. Cima 104. Fogolino 136. Marescalco 136. Mocetto 110. Montagna 134. Speranza 136.
— S. Corona: Bellini, Giov. 58, 103. Montagna 22, 135.
— S. Stefano: Palma Vecchio 204*.
Villanuova: Pordenone 220.
Viterbo: Museum: Sebastiano del Piombo 136, 209*, 210.

Wien: Akademie: Belliniano 109. Bernardino da Murano 92. Bonifazio 22. Vivarini, Alvise 90, 91.
— Galerie Czernin: Palma Vecchio 204.
— Galerie Liechtenstein: Antonello da Messina 87. Costa 162. Palma Vecchio 204. Pizzolo, Niccolò 47, 50*.
— Kunsthistor. Museum: Antonello da Messina 86*, 87. Bissolo 28, 107. Catena 108. Calisto da Lodi 242*, 243. Cesare da Sesto 235. Correggio 261. Dosso Dossi 247. Giorgione 6, 169, 172, 173, 174. Lotto 214, 215. Mantegna 124, 127. Moretto 226. Palma Vecchio 203, 204. Preda 230. Schiavone 218. Tizian 39, 41, 179, 182, 186, 194.

Zürich: Museum: Francesco Napoletano 242.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Inhalt und Form 3

II. Die einzelnen Schulen: Das Quattrocento

Venedig 72
Padua 121
Vicenza 133
Verona 137
Die Lombardei 142
Piemont 152
Die Emilia 155

Das Cinquecento

Venedig 168
Brescia 221
Verona 227
Die Lombardei 230
Die Emilia 243

Literaturverzeichnis 262

Künstlerverzeichnis 269

Ortsverzeichnis 270

Verzeichnis der Tafeln.

Seite

I. Bonifazio di Pitati, das Gastmahl des Reichen. Venedig, Akademie 1
II. Andrea Mantegna, Madonna in trono. Verona, S. Zeno ..... 12—13
III. Carpaccio, Abschied der Ursula und des Prinzen von König Maurus. Ausschnitt. Venedig, Akademie ..... 48—49
IV. Tizian, Die Erziehung des Cupido. Rom, Galerie Borghese ..... 68—69
V. Giovanni Bellini, Madonna degli Alberelli. Venedig, Akademie ... 84—85
VI. Cima da Conegliano, Madonna mit Heiligen. München, Ältere Pinakothek ..... 104—105
VII. Vincenzo di Biagio gen. Catena, Ariadne. Amsterdam, Sammlung Lanz ..... 108—109
VIII. Baldassare Estense (?), Familienbildnis. München, Ältere Pinakothek 156—157
IX. Giorgione (?), Männliches Bildnis. München, Ältere Pinakothek .. 172—173
X. Tizian, Toilette der Venus. München, Sammlung von Nemes .... 196—197
XI. Giovanni Cariani, Madonna mit Kind, Johannesknaben und Antonius Abbas. München, Ältere Pinakothek ..... 216—217
XII. Bernardino Luini, Madonna mit Kind. München, Dr. Anschütz-Kaempffe ..... 236—237
XIII. Correggio, Jo. Wien, Kunsthistorisches Museum ..... 260—261